



Laura Malosetti Costa

Los primeros modernos

Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX



Primera edición, 2001

Este libro ha sido seleccionado para el Plan de Promoción a la Edición de Literatura Argentina de la Secretaría de Cultura y Medios de Comunicación de la Presidencia de la Nación.

En tapa: Eduardo Schiaffino, *Après le bain*, óleo/tela, 50 x 58 cm.
Museo Castagnino, Rosario. Foto: Alejandro Martínez. Gentileza Fundación Tarea.

D.R. © 2001, Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A.
El Salvador 5665; 1414 Buenos Aires
e-mail: fondo@fce.com.ar
Av. Picacho Ajusto 227; 14200 México D.F.

ISBN: 950-557-425-8

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o en cualquier otro idioma, sin la autorización expresa de la editorial.

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

una cierta urgencia por acceder al prestigio que éste conllevaba y la pretensión de dotar de un fundamento estético-ideológico tanto a las obras como al público que se imaginaba para éstas, se perciben con particular nitidez en el terreno de las artes plásticas.

Se asiste por entonces a un despliegue de actividad orientada al desarrollo de las "bellas artes" en el ámbito cultural urbano, permanentemente atravesado por las alternativas que orientaron la reflexión acerca de la nacionalidad, su afirmación y sus rasgos distintivos, así como su posición relativa en el ámbito internacional, en las que tuvieron un lugar central las ideas de progreso y de civilización. "El arte es la última palabra en la civilización de los pueblos —escribía Eduardo Schiaffino en 1883—; complementa por lo tanto, el progreso material de las naciones".⁴

La propuesta de este libro es identificar y analizar la emergencia, apogeo y crisis, a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX en Buenos Aires, de un proyecto llevado adelante por una formación o embrionaria sociedad de artistas⁵ y estudiar su particular inscripción en el entramado de discursos y debates que se multiplicaron a lo largo del período en el campo intelectual y político en términos de pensar la nación.⁶ Pretende asimismo articular la actividad institucional y educativa de sus protagonistas con la orientación que imprimieron a su producción artística. Es decir: considerar críticamente sus decisiones y elecciones en términos estilísticos e iconográficos en relación con las ideas que sostuvieron y las estrate-

⁴ "Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento. - I", *El Diario*, 18.IX.1883.

⁵ Ambos conceptos, acuñados respectivamente por Raymond Williams y Pierre Bourdieu, aparecen como instrumentos valiosos, en buena medida convergentes para definir, desde un punto de vista sociológico, la presencia de ciertos movimientos y tendencias compartidos por un grupo de artistas en términos de proyecto, en procura de introducir modificaciones en la cultura a partir de una ubicación específica dentro de ésta. Williams define estas formaciones como: "los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales". *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1980. p. 139. Cfr. también del mismo autor: *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires, Manantial, 1997, pp. 187 y ss. La teoría de los campos desarrollada por Pierre Bourdieu, y en particular sus reflexiones en torno a los procesos de emergencia de un nuevo campo específico a partir del desarrollo de "modos de vida característicos" por parte de una "sociedad de artistas" también aparece como un instrumento de análisis particularmente efectivo para la consideración de los fenómenos que nos ocupan. (Cfr. Pierre Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador". En: Pouillon, Jean y otros, *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI, 1967, pp. 135-182. Del mismo autor: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995 (1ª ed. en francés, 1992), pp. 88 y ss. Diana Wechsler ha aplicado sistemáticamente estos conceptos al panorama del arte en Buenos Aires en las primeras décadas de este siglo. Cfr. *La crítica de arte condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de obras. Buenos Aires (1920-1930)*. Granada, Prensa de la Universidad de Granada, Serie tesis doctoral, 1995.

⁶ Cfr. Tulio Halperin Donghi. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires, CEAL, 1982. Y "1880: Un nuevo clima de ideas". En: *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

La historia que narra este libro pertenece a un tiempo en que las "bellas artes" fueron discutidas en relación con la política y la economía en términos que hoy resultan sorprendentes. Hubo quienes sostuvieron su importancia estratégica para el destino de la nación y creyeron que su cultivo y frecuentación transformaría decisiva y positivamente el destino del país.

La fundación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1876 instaló en Buenos Aires un clima de confrontación y polémica en torno a la orientación y posibilidades de un arte plástico nacional y moderno. Inauguró discusiones e iniciativas artísticas cuyos hilos pueden reconstruirse a partir de la intensa actividad crítica desplegada por sus protagonistas en la prensa periódica,² de las estrategias montadas por éstos en cuanto a la construcción de espacios y circuitos de exhibición y difusión de sus producciones, pero también en sus obras mismas, en el ámbito de sus decisiones en términos específicamente plásticos.

Ya ha sido señalado como rasgo original y significativo dentro de las transformaciones que sufrió Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX, la creciente disposición al consumo cultural por parte de sectores burgueses y pequeño burgueses que vieron crecer rápida y significativamente sus beneficios económicos.³ Las tensiones que creaba esa disposición al consumo de bienes culturales, entre

² Respecto del papel del fenómeno del "diarismo" en las transformaciones que se operan en la esfera pública de Buenos Aires a partir de Caseros, cfr. Hilda Sabato, "La vida pública en Buenos Aires - La prensa: Primer instrumento de civilización". En: Bonaudo, Marta (dir.) *Nueva Historia Argentina. Tomo 4. Liberalismo, estado y orden burgués (1852-1880)*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 185-196. Véase también: Pilar González Bernaldo de Quirós, *Civilité et Politique aux origines de la nation argentine*. París, Publications de la Sorbonne, 1999 (de próxima edición en FCE).

³ Cfr. por ej. Adolfo Prieto, "La generación del ochenta. Las ideas y el ensayo". En: *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, CEAL, 1980-1986, vol. 2, p. 53. También cfr. Noé Jitrik, *El mundo del ochenta*. Buenos Aires, CEAL, 1982, p. 20.

gias que desplegaron para desarrollar y obtener un lugar de prestigio para sus actividades.

Una primera cristalización de tal proyecto se manifiesta en la fundación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA), pero sus alcances son más amplios. No debe pensarse en éste como un programa homogéneo y estructurado, sus bordes son más bien difusos y los grados de compromiso y conciencia del mismo por parte de los diferentes artistas varía considerablemente. Hablamos de un proyecto a partir de la identificación de una serie de intereses, redes, expectativas y posicionamientos dentro del incipiente campo intelectual comunes a un grupo de artistas, que los vinculan y permiten a su vez identificarlos como protagonistas de un proceso de cambio.

En el marco de ese proyecto coexistieron e interactuaron diferentes individualidades que tomaron caminos distintos, decisiones contradictorias, que discutieron, polemizaron y hasta llegaron a enfrentamientos más o menos duros, pero es fácil identificar una coherencia en las aspiraciones de esta generación de artistas que podría sintetizarse en torno a cuatro grandes temas:

1. Desarrollar la actividad artística en Buenos Aires creando las condiciones para su profesionalización y perfeccionamiento, implementando políticas tendientes al mejoramiento de los recursos materiales y técnicos disponibles.

2. Elevar dicha actividad artística a la categoría de actividad intelectual. Hubo en esta generación de artistas un manifiesto interés por adquirir un lugar en los grandes debates del momento. Es fundamental tener en cuenta, en este período, la interacción con escritores, poetas, historiadores, la colaboración con los mismos en publicaciones periódicas y libros, y la institución de ámbitos comunes de sociabilidad.

3. Promover la conformación de un público y un mercado para sus obras, instrumentando su difusión a partir de la actividad periodística y procurando ámbitos específicos para su exhibición. Este aspecto de su actividad adquiere un carácter fundamental en términos de un didactismo básico en su relación con el público: su objetivo era educar el gusto por las formas "elevadas" del arte y transmitir en sus obras valores de civilización y refinamiento de la cultura.

4. establecer una red de vínculos con los grandes centros artísticos internacionales que dictaban los códigos de pertenencia a una dimensión "mundial" del arte. En este sentido, no sólo las decisiones en cuanto a viajes de aprendizaje deben ser tenidas en cuenta sino también las de envío, exposición y competencia de sus producciones en determinados ámbitos dadores de prestigio como el Salón de París o las Exposiciones Universales de arte e industria que se multiplicaron en esas últimas décadas del siglo.

A partir de estas variables se articulará el análisis de ciertas obras clave dentro de la producción de aquellos artistas: grandes cuadros al óleo pintados algunos de ellos en Europa o al regreso del viaje de estudios, cuya exhibición tuvo fuerte impacto en la crítica y el público y que presentan un carácter problemático en mu-

chos sentidos. En primer lugar aparecen como obras-bisagra, con un carácter de nexo entre las decisiones de los artistas a partir de su formación europea, y los intereses y problemas del medio al que pertenecían y en torno al cual giraban sus expectativas. Señalan, en general, una primera orientación en la trayectoria de sus autores que pronto cambia y toma otros rumbos, lo cual ha llevado a considerarlos hitos aislados, en algunos casos como producto del influjo directo del ambiente europeo que nunca más, después del regreso a Buenos Aires, habrían podido emular. Entre ellas, cabe citar *La sopa de los pobres* de Reinaldo Giudici, *Le lever de la bonne* de Eduardo Sívori, *Reposo* de Eduardo Schiaffino, *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle o *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova.

Por otra parte se trata, en todos los casos mencionados, de cuadros que se instalaron a partir de su primera recepción como imágenes ineludibles de la historia artística de Buenos Aires, cuadros que en su momento fueron aclamados y discutidos, y que conservan un lugar preeminente en el patrimonio nacional a partir de su legitimación en el ámbito del Museo Nacional de Bellas Artes. Esas imágenes se han vuelto hitos significativos de la historia del arte argentino, permanentemente citadas y reproducidas en tanto referentes visuales de una época en textos escolares, libros, diarios y revistas y hasta en las tapas de la guía telefónica.

Uno de los propósitos de este libro es, pues, problematizar el carácter de esas "grandes obras" consagratorias en un análisis que las vincule con las condiciones de su creación y recepción. La idea es articular una mirada crítica que recupere su densidad en la trama de imbricaciones que las volvió aparentes. Preguntarse por qué esas imágenes tuvieron tal relevancia, qué tipo de impacto produjeron en el público, qué modificaciones introdujo cada una de ellas en el tejido social en que venía a insertarse, por qué determinadas especificidades de esas imágenes dieron una respuesta eficaz a cuestiones instaladas en la opinión pública, qué venían a proponer esas imágenes en los proyectos de país que se estaban discutiendo, de qué manera esas imágenes fueron una parte activa de esos proyectos y relatos. La propuesta, en definitiva, es la consideración de tales objetos artísticos a la luz de la trama histórica en que se produjeron, recuperando su especificidad y su capacidad para brindar información acerca de diferentes aspectos de la cultura y la sociedad de su tiempo y, concretamente, del proyecto del cual formaron parte.

Así, analizaremos un período de poco más de veinte años que se corresponde, precisamente, con la identificación de un ciclo cumplido por aquel proyecto. El punto de partida está ubicado un poco antes de la inauguración formal de la SEBA, en razón de que identificamos al comienzo de la década de 1870 al menos dos acontecimientos de particular trascendencia: por un lado la realización en Córdoba de la primera exposición industrial en 1871, que incluyó una sección de bellas artes, y por otro, en ese mismo año, la extraordinaria recepción de un cuadro: *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*, punto de partida de la insoslayable gravitación del pintor oriental Juan Manuel Blanes en esta ciudad en esos años.

El ciclo se cierra en los últimos años del siglo, cuando el impulso parece declinar tras la intensa interacción de pintores y escritores en el Ateneo y la serie de exposiciones impulsada en el ámbito de esta asociación. La escasa trascendencia de la última Exposición del Ateneo en 1896 aparece como un indicio de la pérdida de vitalidad de los proyectos artísticos del 80, que dejarían, en los primeros años del siglo XX, el lugar de "lo nuevo", el discurso y los gestos de la modernidad a una nueva generación de artistas portadora de otras ideas tanto estéticas como políticas. Fue ese año 1896, también, el momento en que uno de los más importantes proyectos de este grupo de artistas del 80 se veía realizado luego de largas gestiones e intentos fracasados: el 25 de diciembre abría sus puertas el Museo Nacional de Bellas Artes. A partir de entonces, Eduardo Schiaffino pero también otros artistas del grupo: Ernesto de la Cárcova, Reinaldo Giudici, Ángel Della Valle, Eduardo Sívori parecen tener en sus manos la suma del poder estético en la ciudad: desde la enseñanza artística hasta las decisiones respecto de las adquisiciones del Museo, desde la adjudicación de premios en las exposiciones hasta el otorgamiento de becas a Europa, desde la estética edilicia hasta el asesoramiento a coleccionistas, nada parecía escapar a su hegemonía. Sin embargo, al mismo tiempo el proyecto inicial, cuyas alternativas pretende seguir este libro, parece haberse agotado en buena medida en su potencial creativo. Esto no significa que todos aquellos artistas hayan declinado en su producción. Hubo algunos, como Eduardo Sívori o Ernesto de la Cárcova, que mantuvieron una permanente actitud de búsqueda durante largos años más allá de nuestro parámetro temporal.

Hasta ahora, el lugar de los artistas de esta llamada generación del 80 como impulsores de la actividad artística, su valor como "educadores", como "organizadores" de la escena artística en nuestro medio, fue unánimemente reconocido por la historiografía del arte nacional. Pero la valoración crítica de su producción no tuvo la misma suerte. Pintores como Sívori, Schiaffino o de la Cárcova (por citar sólo los más notorios), no han merecido hasta ahora ninguna aproximación historiográfica que vincule críticamente sus obras en el complejo panorama de la historia de esas décadas, más allá de un capítulo en las tradicionales historias generales del arte argentino, en las que aparecen reseñados cual una sucesión de compartimientos estancos.⁷

Podemos buscar una explicación para este fenómeno en el hecho de que a partir de las primeras décadas de este siglo, una crítica formal y estilística atenta sólo a las avanzadas de las vanguardias, generó lecturas homogeneizantes de la producción de esos años, catalogándola de "atrasada", o "asincrónica" respecto de las

⁷ En este punto debo mencionar, como avances preliminares de la postura que sostengo aquí, mi libro *El más viejo de los jóvenes. Eduardo Sívori en la construcción de una modernidad crítica*. Buenos Aires, FIAAR-Telefónica de Argentina, 1999. También "Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario". En: José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política I*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

modernas vanguardias, deudora del academicismo que languidecía en los Salones europeos finiseculares.

El punto de partida de la historiografía del período es la mirada de uno de sus más conspicuos protagonistas: Eduardo Schiaffino. La suya es la mirada comprometida de un luchador, él mismo se incluía en las huestes de esa generación que caracterizó como la de los "educadores": educadores de sucesivas generaciones de artistas pero también, y fundamentalmente, del "gusto artístico" en la sociedad. Semejante tarea implicaba, por un lado, la necesidad de una instancia formadora en los centros (europeos) de irradiación de la cultura artística y, por otro, la formación de un público que valorara, frecuentara y consumiera sus producciones. Su agenda implicaba enfrentar "un afectado desdén de la clase pudiente [...] la indiferencia de los gobernantes".⁸

Vemos en Schiaffino a un intelectual activo, cuyo pensamiento (en el que se percibe la impronta del positivismo, en particular de las teorías estéticas de Taine⁹), desplegó no sólo en sus textos historiográficos sino también en numerosos artículos y polémicas periodísticas como las que sostuvo, por ejemplo, en torno a diferentes aspectos de las condiciones y posibilidad de un arte nacional con Carlos Gutiérrez en 1883, con Martín Malharro en 1889, con Eugenio Auzón en 1891, con Rafael Obligado en el ámbito del Ateneo en 1894, o con Paul Grous-sac, acerca del monumento a Sarmiento por Rodin, en 1900. Los textos de Schiaffino, ubicados en esta pretensión de historiar y a la vez transformar, resultan para nosotros doblemente significativos: en primer lugar en su carácter de fuentes primarias, pero también como punto de partida de la historiografía del período, en tanto la estructura de su obra y la periodización que propone fue sostenida casi sin variantes en lecturas posteriores. En el recorrido de su producción historiográfica, comenzada muy tempranamente (en 1883 publica una primera serie de artículos en las páginas de *El Diario*¹⁰) hasta la aparición de *La pintura y la escultura en la Argentina* sobre el final de su vida (1933)¹¹ pueden percibirse modificaciones en sus posiciones e ideas a partir de su periplo europeo y de los sucesivos cambios en su situación relativa de poder dentro del campo y respecto de sus vinculaciones políticas. Pero también se advierten continuidades en relación con el proyecto que se proponía llevar adelante, proyecto que ocupa un lugar central en nuestra lectura del período.

⁸ *La pintura y la escultura en Argentina*. Buenos Aires, Ed. del autor, 1933, p. 262.

⁹ Cfr. José E. Burucúa y Ana M. Telesca, "El arte y los historiadores". En: *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1996, tomo II, pp. 225-238.

¹⁰ "Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento". Serie de artículos publicados entre el 18.IX y el 1º.X.1893 (AS, MNBA).

¹¹ Versiones preliminares de esta obra fueron publicadas con el título "La evolución del gusto artístico en Buenos Aires" en diversas publicaciones: parcialmente en la revista *La Biblioteca*, en la revista *Ashmore*, en la revista *Nosotros* y en el suplemento especial del diario *La Nación* del 25.V.1910 con motivo de la conmemoración del Centenario.

Poco después de la aparición de la obra de Schiaffino, José León Pagano publicaba *El Arte de los Argentinos*, imponiendo a su enfoque un carácter francamente nacionalista, como queda expresado ya en el prefacio, donde declaraba: "Conocernos, llegar al fondo de nuestro ser auténtico: he aquí nuestra angustia y su dramatismo".¹² En particular en lo que respecta a las décadas finales del siglo XIX, en cuyas alternativas él mismo tomó parte en su juventud,¹³ Pagano agregó algunos nombres soslayados por su predecesor, pero fundamentalmente —poniendo el acento en cuestiones estilísticas y formales— afirmó que en esta etapa se había logrado un "sincronismo" con el arte europeo, con lo cual quedaba instalada la discusión acerca de los valores de estos pintores en un terreno de comparación estilístico-cronológica. Dentro de este mismo esquema, a partir de entonces, se afirmará que estos artistas fueron "asincrónicos" respecto de las vanguardias que por entonces emergían como baluartes de la modernidad en Europa.

A partir del discurso vanguardista, una crítica de carácter básicamente formalista organizaría luego una lectura generalizadora de la producción artística finisecular, atribuyéndole un proverbial "retraso" y "mediocridad", que sólo lograría superarse andando el siglo XX, en diferentes momentos según la perspectiva de cada mirada crítica. En 1948, en el primer número de *Ver y Estimar*, Jorge Romero Brest sostenía enfáticamente la mediocridad radical que habría signado, como una fatalidad, el arte vernáculo hasta el preciso momento en que él estaba escribiendo.¹⁴

¹² Buenos Aires, Ed. del autor, 1937-1940 (3 tomos), t. I, p. XIII. Ana M. Telesca y José E. Burucúa han observado la impronta de Croce en su planteo historiográfico, que lo lleva a buscar una definición del arte nacional a partir de un desvelamiento de lo característico de cada personalidad artística. Cfr. "El arte y los historiadores", ob. cit.

¹³ Nacido en 1875, se formó en la academia de la SERA y luego de una permanencia de tres años en Europa, participó en la actividad y tertulias del Ateneo desde 1895.

¹⁴ "El arte argentino y el arte universal". En: *Ver y Estimar*, núm. 1, abril de 1948, pp. 4-16. Agradezco esta referencia a Andrea Giunta. La vigencia de este modelo de interpretación respecto de la actividad artística del siglo XIX aparece con toda evidencia recorriendo el corpus de las historias del arte argentino publicadas hasta la fecha. Cfr. Julio E. Payró, "La Pintura". En: *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988, p. 133. Cabe aclarar que si bien este texto sólo fue publicado en 1988, luego de la muerte del autor, éste lo había escrito entre 1969 y 1970. En este sentido cfr. tb. Cayetano Córdova Iturburu, *80 Años de pintura argentina. Del impresionismo a la novísima figuración*. Buenos Aires, Librería de la Ciudad, 1978. Este autor encuentra a los artistas del 80 "aplanados, en general, por su inactualidad, por una anacrónica sujeción al pasado" (p. 11). Jorge López Anaya, *La generación del Ochenta*. Buenos Aires, Viscontes, 1966 (Colección *Argentina en el Arte*, 6) pp. 57-58. En su reciente *Historia del Arte Argentino* (Emecé, 1997), este autor continúa poniendo en el eje de su consideración del período la "hostilidad" de los artistas argentinos hacia "las innovaciones de Manet y sus amigos impresionistas", aunque sin preguntarse por los motivos de este fenómeno. En este libro el autor actualiza su discusión acerca de la relevancia de algunas de las obras que aquí nos proponemos analizar, avanzando un paso más en su desvalorización (pp. 49-56). Jorge Glusberg, *Del pop-art a la nueva imagen*. Buenos Aires, Gaglianone, 1985: "El período colonial [...] llega hasta la mitad del siglo XX y se caracteriza por su subordinación directa a los modelos europeos" (p. 61). Según este autor, la tan deseada sincronización parece lograrse sólo en la década de 1970 gracias a la actividad del CAYC.

No parece haber fisuras en estos relatos que plantean, repitiendo una fórmula consagrada, la falta de interés del período desde el punto de vista artístico, en tanto sólo podría encontrarse en éste un arte epigonal, viejo y de segunda mano. Estos enfoques de la historia del arte permanecieron impermeables a los renovados desarrollos de los estudios culturales en nuestro medio, insistiendo en filiações estilísticas y en enumeraciones de "vida y obra" de artistas sin ensayar una imbricación reflexiva de tales trayectorias en la trama de relaciones, proyectos, intereses y expectativas que interactuaron en la sociedad porteña del fin de siglo XIX. La trama de la historia, en tales aproximaciones, aparece aplanada, como un telón de fondo sobre el cual destacar las virtudes personales (siempre relativas según los marcos de referencia europeos consagrados) de una serie de artistas cuya principal virtud fue preparar el terreno para lo que vendría después, andando el siglo XX.

En una primera confrontación de estos relatos con los que se construyeron acerca de la modernidad artística en Europa aparece una cuestión evidente: en la escena del arte europeo del siglo XIX fueron a menudo los pintores menos exitosos en los salones oficiales, atacados o ignorados en el momento en que comenzaron a exponer sus obras al "gran público", los que se reconocieron a posteriori como los "grandes maestros" del arte moderno. Esto no funcionó así en Buenos Aires. Las obras que más entusiasmaron al público y la crítica se sostienen todavía hoy como los puntos más altos de la producción artística de ese momento. Aunque posteriormente comenzaron a ser subestimadas como ejemplos tardíos de un lenguaje convencional y académico, no hubo otras manifestaciones alternativas que pudieran reivindicarse como productos más modernos o vanguardistas frente a esa pintura que desde tal perspectiva podría calificarse de "oficial". No hubo tal cosa, aunque ya en los años cuarenta José León Pagano "descubre" a Cándido López,¹⁵ un pintor que ocupó una posición bastante marginal en su momento, cuyo objetivo era (en palabras tanto del pintor como de sus críticos y comentadores), el de registrar fielmente los hechos de la guerra del Paraguay y preservarlos del olvido. Sus imágenes sacrificaban las reglas académicas en función de una mayor claridad en la exposición panorámica de los hechos bélicos. Esta característica, que apartaba claramente a Cándido López de las convenciones del género histórico imperantes en su momento, entusiasmaron a la crítica a partir de los años sesenta, llegando algunos autores a plantear que fue éste el único pintor auténticamente original del período.¹⁶ En este sentido es interesante señalar que el "manco de Curupayti" ha recibido mucho mayor atención en términos de investigación y análisis de su obra,¹⁷ que aque-

¹⁵ José L. Pagano, *Cándido López*. Buenos Aires, Ministerio de Educación, 1949.

¹⁶ Cfr. por ej. Fermín Fevre, "El Arte". En: Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (comps.) *La Argentina del ochenta al Centenario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1980, pp. 881-897.

¹⁷ Cfr. por ej. Marta Gil Solá y Marta Dujovne, *Catálogo Exposición Cándido López. Colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, MNBRA, 1971. Recientemente, Marcelo Pacheco, *Cándido López*. Buenos Aires, Banco Velox, 1998.

llos otros pintores que ocuparon un lugar central en el desarrollo de la actividad plástica en el Buenos Aires de fin de siglo.

Este libro viene a proponer una interpretación de la actividad y la producción de los artistas de la generación del 80 diferente de los relatos que hemos visto desplegarse en las antes mencionadas historias del arte argentino, discutiendo y poniendo en duda toda una serie de supuestos sobre los cuales aquéllos se apoyaron. En primer lugar, cuestionando la “paradoja” observada por Julio Payró: una supuesta desinformación y “atraso” respecto de los modelos europeos y la falta de coherencia del ámbito artístico con otras esferas en las que se revela una nación “lanzada a la modernidad y el progreso”. Se trata en definitiva de poner en duda la aparente docilidad y pasividad con que estos artistas habrían adoptado lo que aprendieron cuando “fueron a la escuela” en Europa.

¿A partir de qué coordenadas se mide la tan deseada sincronización con la modernidad europea? Parece evidente que la adhesión o no al impresionismo ha sido un punto decisivo en este sentido. Pero ¿debe necesariamente homologarse la posibilidad de ser modernos, de percibirse y ser percibidos como tales en la Buenos Aires de 1880 con la adhesión al impresionismo? Creo que es posible problematizar ese estrecho margen donde radicaría lo “nuevo” en el arte de las últimas décadas del siglo iluminando zonas que exceden los límites de lo puramente formal, planteando la modernidad en el nivel de la calle, en términos de experiencia y autoconciencia.¹⁸

A partir de Baudelaire y su vivencia de la modernidad como “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente”,¹⁹ puede seguirse un itinerario de reflexión acerca de las experiencias sociales e individuales en pos de una teoría materialista que permita “captar de nuevo la experiencia social perdida en el proceso mismo de la propia modernidad”.²⁰ Desde esa perspectiva no podemos menos que plantearnos la posibilidad de reconsiderar el carácter epigonal atribuido a estos artistas poniendo a Buenos Aires en el centro de la cuestión y volviendo a poner en foco aquello que Baudelaire caracterizaba como parte constitutiva de la propia belleza: “un elemento circunstancial, relativo [...] la época, sus modas, su moral, sus emociones.”²¹ En este sentido, la propuesta es una nueva lectura de aquello que ha sido tradicionalmente interpretado como anacronismos, procurando recrear la percepción que estos pintores tuvieron del panorama artístico europeo para llegar a atisbar la significación relativa y la difusión que tales novedades tuvieron en las últimas décadas del siglo XIX y la apropiación que de éstas hicieron los artistas de Buenos Aires en relación con su proyecto de jerarquizar su quehacer y de generar un espacio público para éste.

¹⁸ Cfr. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid, Siglo XXI de España, 1988. Véase también David Frisby, *Fragments de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid, Visor, 1992.

¹⁹ Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and other Essays*. Londres, 1964, p. 13.

²⁰ David Frisby, ob. cit., p. 119.

²¹ Charles Baudelaire, ob. cit., p. 3.

Cuestionando aquella supuesta “desinformación” o “ceguera” de estos artistas podemos considerar sus elecciones como gestos deliberados que resultan de una toma de posición respecto de las problemáticas del arte, la política y la sociedad en el medio al que pertenecían y que constituía su permanente punto de referencia. Es preciso pensar las decisiones implícitas no sólo en el hecho de realizar tales obras sino también en la elección de determinados ámbitos para la legitimación de las mismas, en términos de construcción de una modernidad en la periferia.²²

En la última década diversos trabajos han aportado importantes elementos documentales y críticos para la reconstrucción de distintos aspectos de la cultura visual del período: la difusión en Buenos Aires de la fotografía así como de panoramas, dioramas y artificios ópticos,²³ los procesos de formación de los museos, la circulación de pintura y escultura de exportación o “de bazar” en los 80,²⁴ la recepción de exposiciones de arte europeo.²⁵ Marta Penhos ha trabajado acerca de la confrontación de culturas en el período, enfocando la imagen del indio en la iconografía.²⁶ Además, otras líneas de investigación desarrolladas también en el ámbito del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, han encarado el papel de ciertas imágenes visuales en el proceso de creación y consolidación de la nacionalidad. Es el caso de los símbolos nacionales en relación con la parafernalia simbólica inaugurada por la Revolución Francesa en un momento temprano,²⁷ los monumentos efí-

²² Tomamos esta expresión del notable trabajo de Beatriz Sarlo referido a la cultura urbana en Buenos Aires en un período posterior (1920-1930). No quiere decir esto que sea nuestra pretensión hacer extensiva al mundo del 80 la caracterización de ese período que plantea Sarlo, sino más bien detectar el comienzo de un proceso de irrupción de la modernidad en la ciudad en esa fecha. Cfr. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988. En este sentido, cfr. Ana M. Telesca y José E. Burucúa, “Schiaffino, corresponsal de *El Diario* en Europa (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen”. En: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzi”*, núms. 27-28, 1989-1991. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

²³ Cfr. los textos de Luis Priamo, Miguel Ángel Cuarterolo, Juan Gómez. Tb. Ana M. Telesca y Marta Dujovne, “Museos, salones y panoramas. La formación de espacios de representación en el Buenos Aires del siglo XIX”. En: *Arte y espacio. XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, UNAM, 1995. Cfr. Tb. Ana M. Telesca y R. Amigo, “La curiosidad de los porteños”. En: *Memoria del 5º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*. Buenos Aires, 1996.

²⁴ Roberto Amigo, “El resplandor de la cultura de bazar”. En: *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1998.

²⁵ María Isabel Baldasarre, “Gloria y ocaso de la Exposición Francesa de 1888”. En: *VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Arte y Recepción*. Buenos Aires, CAIA, 1997.

²⁶ Cfr. por ej., “Indios del siglo XIX. Nominación y representación”. En: *Las artes en el debate del quinto centenario. IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1992. Véase tb. “La fotografía del siglo XIX en la construcción de una imagen pública de los indios”. En: *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1995.

²⁷ José E. Burucúa, et al., “Influencia de los tipos iconográficos de la Revolución Francesa en los países del Plata”. En: *Imagen y recepción de la Revolución Francesa en la Argentina*. Comité Argentino para el Bicentenario de la Revolución Francesa, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

meros para las celebraciones patrióticas,²⁸ y, particularmente en las décadas que nos ocupan, los monumentos públicos conmemorativos²⁹ y la pintura de tema histórico.³⁰ Se trata de imágenes que proporcionaron una dimensión visual a un repertorio de héroes y gestas fundacionales que comenzaba a adquirir un perfil definido a partir de los relatos interpretadores del proceso de construcción de la nación. Estos enfoques en general se articulan en torno a un aspecto de las relaciones entre arte y política, el que aparece con mayor evidencia: la producción de un repertorio iconográfico vinculado explícitamente con los proyectos de construcción de relatos e imágenes del pasado nacional que fueron llevados adelante por distintos grupos de poder político de las elites dirigentes.³¹ Parte de la producción artística del período, encuentra así una interpretación rica y compleja vinculada a los procesos de construcción de un imaginario nacional conceptualizados por Hobsbawm, Gellner, Anderson, Agulhon.³² Esta vía de análisis, que parte de recortes iconográficos sin duda válidos desde esa perspectiva, corre el riesgo, sin embargo, de llegar a otro tipo de simplificaciones o esquemas en la consideración de las relaciones arte/política, soslayando no sólo aquellas zonas de la producción icónica que no parecen vincularse de manera clara o manifiesta con tales problemáticas (el desnudo o el paisaje, por ejemplo) sino también algunas cuestiones centrales para la consideración del desa-

²⁸ Lía Munilla Lacasa desarrolla este tema en su tesis de doctorado. Cfr. por ej. "Celebrar en Buenos Aires. Fiestas patrias, arte y política entre 1810 y 1830". En: *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 109-115.

²⁹ Cfr. los trabajos realizados por el grupo de investigación dirigido por Héctor Schenone y Teresa Espantoso Rodríguez en el marco del proyecto UBACYT "Archivo documental y crítico de los monumentos conmemorativos de la República Argentina". De los trabajos publicados cfr., por ej., M. T. Espantoso Rodríguez, M. F. Galesio, M. Renard, M. C. Serventi, A. Van Deurs. "Imágenes para la nación argentina. Conformación de un eje monumental urbano en Buenos Aires entre 1811 y 1910". En: *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas. Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, 1993, tomo II, pp. 345-360.

³⁰ Roberto Amigo ha desarrollado una investigación sobre la pintura de tema histórico en el Río de la Plata en el siglo XIX como becario de UBACYT. Cfr. por ej., "Imágenes para una nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina". En: *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas. Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, 1993, tomo II, pp. 315-331.

³¹ Hubo excepciones, sin embargo: un caso claro es el del monumento a Mazzini en 1878, impulsado y defendido por la comunidad italiana. Cfr. A. Van Deurs y M. Renard. "Una propuesta estética para un mensaje conflictivo". En: *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 135-142. También Marina Aguerre, "Espacios simbólicos, espacios de poder: los monumentos conmemorativos de la colectividad italiana en Buenos Aires". En: Wechsler, Diana Beatriz (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri-Instituto Italiano de Cultura, 2000, pp. 59-88.

³² Cfr. Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *The invention of Tradition*. Cambridge University Press, 1983. Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*. Cornell University Press, 1983. Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, FCE, 1993 (1ª ed. en inglés, 1983). Maurice Agulhon, "La statuomanie et l'histoire". En: *Ethnologie française*, núms. 2-3, mar-sept. 1978.

rollo de un ámbito específico, una sociabilidad y un crecimiento de la actividad artística en el marco de la cultura del período, que no podemos dejar de pensar como mediaciones,³³ como instancias que intervinieron en las maneras particulares en las que los artistas se vincularon con los debates ideológicos y los intereses de otros actores del campo intelectual y político.

Cuestiones tales como el valor de la modernidad, las articulaciones entre lo “nacional” y “lo moderno”, la reflexión de los propios artistas acerca de su papel en la construcción de una nación civilizada, de su lugar social como artistas y su vinculación con otros ámbitos de la vida intelectual, así como los procesos de selección, apropiación, resignificación y discusión de los modelos europeos que caracterizaron las relaciones entre centros y periferias a fines del siglo XIX, deben ser pensados también en el marco de los proyectos de construcción de la nación. Estos problemas no han sido hasta ahora encarados de manera crítica y sistemática.

En definitiva, se trata de considerar las estrategias adoptadas entonces por los artistas plásticos, en una dimensión que pretende trascender su rol de creadores de un repertorio iconográfico histórico, para ubicar el eje del análisis en su propio proyecto en términos de construir una nación civilizada, de legitimarla en un contexto internacional a partir de la jerarquización de la propia actividad. Una estrategia, finalmente, más sutil pero no menos poderosa que la legitimación “hacia adentro” que orientó la creación de imágenes de la historia nacional y sus héroes.

El proyecto de aquella formación o sociedad de artistas se vincula de muy diversas y sutiles maneras con la política. Quizás el rasgo de mayor originalidad de los artistas de esta llamada “generación del 80” sea haber inaugurado una política artística a partir de sus intereses y pretensiones, orientada al modelo de nación que imaginaban. Por otra parte, una mirada atenta a las discusiones y la diversidad de sus decisiones y elecciones, así como a la cuestión de la recepción de las obras realizadas por ellos, pondrá de manifiesto la coexistencia de diferentes “espíritus de la época”, sus tensiones y enfrentamientos.³⁴

En las páginas que siguen se propone una nueva mirada sobre la sociedad y la cultura en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo pasado desde un campo hasta ahora marginal en el panorama de los estudios culturales del período, el de las artes plásticas. Campo que vemos emerger con un papel no tan marginal y ofreciendo ángulos desde donde lanzar renovadas preguntas a cuestiones tan transitadas como las ideas de progreso y civilización en los años ochenta y noventa del siglo pasado, sus matices y antagonismos en el seno de las elites ilustradas, la opo-

sición de la ciudad “fenicia” o comerciante, con la “espiritualidad” del cultivo de las bellas artes, la percepción de éstas como un antídoto para tales males por parte de los unos, o como una peligrosa pérdida de tiempo con escasas probabilidades de éxito y de “utilidad” para la nación por parte de otros.

La línea de trabajo que orientó esta investigación se inscribe en las renovadas propuestas para una historia social del arte que ha complejizado sus enfoques para retomar —en palabras de Timothy J. Clark— las grandes, “inevitables” preguntas en torno a las condiciones de la creación artística.³⁵ Preguntas que conducirán, según este autor, a aclarar “los lazos que existen entre la forma artística, los sistemas de representación vigentes, las teorías en curso sobre arte, las otras ideologías, las clases sociales y las estructuras y procesos históricos más generales”.³⁶

Por otra parte, como ya hemos apuntado, los aportes teóricos de Raymond Williams en el terreno de los estudios culturales, así como los de Pierre Bourdieu para una sociología del arte y la cultura, nos han aportado instrumentos de análisis en la consideración de las relaciones entre esas diferentes esferas, para definir, desde un punto de vista sociológico, la presencia de ciertos movimientos y tendencias compartidos por un grupo de artistas en términos de formación, de proyecto.

Ahora bien, el punto de partida que marcó en un principio la orientación de esta investigación fue la pregunta por el poder de ciertas imágenes. Poder de impacto frente a los primeros espectadores, pero fundamentalmente su persistencia, la capacidad de ciertas imágenes una vez creadas de instalarse en el horizonte mental de una cultura. A partir de allí las preguntas comenzaron a complejizarse: en primer lugar fueron dirigidas a la génesis de tales imágenes, a los grandes procesos de transmisión cultural entre Europa y América y las formas de apropiación y respuesta a una cierta herencia cultural en términos icónicos. En este sentido el trabajo comenzó en un sesgo particular de la amplia gama de intereses de las investigaciones del Instituto Warburg, desarrollado no casualmente por un historiador del arte —Jan Bialostocki— perteneciente a un ámbito marginal dentro del mapa cultural de Europa (Polonia), quien en los años sesenta se acercaba a tales problemas de transmisión cultural a partir de la reflexión en torno a la cuestión (central para la disciplina) de los estilos.³⁷ Partiendo de la caracterización histórica de los mismos desarrollada por Meyer Schapiro,³⁸ Bialostocki planteaba la importancia de las funciones específicas y los contenidos de las obras, su circunstan-

³³ T. J. Clark, “The conditions of artistic creation” (1974). En: Eric Fernie (ed.), *Art History and its methods. A critical anthology*. Londres, Phaidon Press, 1995, pp. 245-253.

³⁴ T. J. Clark, *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Barcelona, Gili, 1981, p. 12 (1ª ed. en inglés: Thames & Hudson, 1973).

³⁵ Jan Bialostocki, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, Barral, 1973 (1ª ed. en alemán: Dresde, 1966).

³⁶ “El estilo es sobre todo un conjunto de formas de expresión con propiedades características que ponen de manifiesto la naturaleza del artista y la mentalidad de un grupo. También es el medio de transmitir ciertos valores dentro de los límites de un grupo, haciendo visibles y conservando los que se refieren a la vi-

³³ Raymond Williams utiliza este término para conceptualizar la complejidad de las relaciones entre “arte” y “sociedad”. Cfr. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona, Paidós, 1982.

³⁴ Hadjinicolaou destaca, en este sentido, dos tesis básicas de Hans Robert Jauss en relación con su teoría de la recepción: 1) “No existe un espíritu de época sino que, por el contrario, hay, por así decirlo, toda una serie de espíritus de la época” y 2) por regla general, “no es el gusto lo que cambia y se vuelve nuevo sino más bien son otros grupos los que se vuelven portadores de un gusto nuevo”. *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*. Berna, Francke Verlag, 1961, pp. 13 y 85. (1ª ed. 1923). Citado por Nicos Hadjinicolaou, *La producción artística frente a sus significados*. México, Siglo XXI, 1981, p. 19.

cia histórica y social, en la caracterización del estilo, asignándole en ésta un papel fundamental a la iconografía.³⁹ En este sentido se orientó la investigación en primera instancia, utilizando como herramienta para el análisis de tales procesos de transmisión icónica el concepto de "temas de encuadre".⁴⁰ Enfocaba así la ubicación relativa de los artistas rioplatenses del siglo pasado en relación con una tradición en la que venían a insertarse, y procuraba identificar sus peculiaridades y resignificaciones a partir de su ideología y su universo mental. Sin embargo, el carácter de los artefactos visuales en tanto parte activa de esa historia, las modificaciones introducidas por éstos como piezas importantes en el marco de la actividad de tales artistas, sólo podía captarse poniendo de relieve la consideración de su recepción, de manera de enfocar la cuestión de la eficacia histórica de algunas obras de arte. Llegamos así a cruzar esas primeras preguntas con el particular enfoque de la historia social del arte planteado por T. J. Clark, quien sostiene que "Lo importante es reconocer que el encuentro con la historia y sus condicionamientos lo hace el propio artista".⁴¹ En este sentido, resulta fundamental la consideración de las relaciones entre esos artistas y su público, el cual caracterizamos, siguiendo en esto a Thomas Crow, como una construcción que nunca es idéntica a sus manifestaciones concretas (esto es, el grupo de visitantes de una exposición) sino que es "la unidad que media entre los dos; una imagen de la totalidad significativa en la mente de alguien y para alguien. Un público se da, con una forma definida y una voluntad propia, a través de los diversos derechos esgrimidos para representarlo".⁴²

Una crítica habitual a la visión del arte alentada en estos enfoques apunta a que, pese a su "permanente interés por ocuparse de obras mayores, es básicamente niveladora"⁴³ en tanto tiende a difuminar los límites entre "gran arte" y otros objetos cualesquiera de la cultura poniendo el énfasis en aquellos elementos que llevan a una desmistificación de la noción de invención artística: "Lo que antes desconcertaba como un misterio —sostiene Svetlana Alpers— ha venido hoy a ser entendido como la tarea de ajustar una obra a una tarea particular, a un conjunto particular de condiciones históricamente descriptibles."⁴⁴ Ahora bien, el desve-

da religiosa, social y moral a través de las insinuaciones emocionales de las formas." Meyer Schapiro, "Style". En: *Anthropology Today*, Chicago, Kroeber, 1953, p. 287. Citado por Bialostocki, ob. cit., p. 83.

³⁹ Ob. cit., p. 155.

⁴⁰ Idem. pp. 111-124. "Una imagen ya existente atrae como un imán a las nuevas formas iconográficas que aparecen, obligándolas a presentar cierta similitud con ella. Así pues, no sólo podemos hablar de una 'fuerza de inercia' de los tipos iconográficos sino también de un fenómeno que podríamos llamar fuerza de gravedad iconográfica. [Ésta] se concentra alrededor de imágenes sobrecargadas de un significado especial y típico." A esas configuraciones iconográficas "de extraordinaria importancia humana" llama Bialostocki *temas de encuadre* (p. 113).

⁴¹ *Imagen del pueblo...*, ob. cit., p. 13.

⁴² Thomas Crow, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid, Nerea, 1989 (1ª ed. en inglés 1985) p. 16 y ss.

⁴³ Svetlana Alpers, "Is Art History?". En: Salim Kemal e Ivan Gaskell (eds.) *Explanation and value in the arts*. Cambridge University Press, 1993, p. 112.

lamiento de tales condiciones históricamente descriptibles adquiere, en nuestro caso, un sesgo particular, en tanto se trata de aplicar esta batería de elementos de análisis a obras creadas en la periferia de los grandes centros de producción artística, tradicionalmente "niveladas" o más bien aplanadas a priori por una referencia directa a aquellos centros. Tal lectura eliminaba los conflictos y planteaba tácitamente su pertenencia a una misma cultura "mundial" en la que aparecían condenadas a un carácter inevitablemente epigonal. Se trata, en definitiva, de procurar discutir en nuestro caso las relaciones centro-periferia en el sentido en que las han planteado Carlo Ginzburg y Enrico Castelnuovo:

Si el centro es por definición el lugar de la creación artística, y periferia significa simplemente lejanía del centro, no queda más que considerar la periferia sinónimo de retraso artístico, y el juego está hecho. Se trata, bien mirado, de un esquema sutilmente tautológico, que elimina la dificultad en vez de intentar resolverla. Probemos en cambio acoger las palabras "centro" y "periferia" (y sus relaciones) en su complejidad: geográfica, política, económica, religiosa y artística. Enseguida advertiremos que esto significa poner el nexo entre fenómenos artísticos y fenómenos extraartísticos sustrayéndose al falso dilema entre creatividad en sentido idealista (el espíritu que sopla donde quiere) y sociologismo sumario. Pero la relevancia de un estudio de esta índole no es sólo metodológica. Considerada en una perspectiva polivalente la relación entre centro y periferia aparecerá bien diferente de la pacífica imagen delineada por Lord Kenneth Clark. No se trata de difusión, sino de conflicto: un conflicto rastreable incluso en las situaciones en las que la periferia parece limitarse a seguir servilmente las indicaciones del centro.⁴⁵

Se nos aparece entonces como una tarea imprescindible la consideración de las estrategias adoptadas por los artistas de Buenos Aires en términos de su inserción en el *mainstream* de una tradición. Se trata de estrategias que implicaron una toma de conciencia en cuanto a su pertenencia a un ámbito periférico y una elección deliberada del centro de esa periferia, respecto del cual se ubicarían —según la feliz expresión de N. Majluf— en el difícil papel de "periféricos cosmopolitas".⁴⁶

Pero se hace necesario también tomar en cuenta las estrategias adoptadas en aquellos centros artísticos y culturales en términos de dominación y control del lugar asignado a esas periferias, sus artistas y las obras producidas por ellos. En este sentido, los trabajos de Edward Said⁴⁷ y los de Robert Rydell,⁴⁸ entre otros (este

⁴⁴ Idem. p. 111.

⁴⁵ Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg, "Centro e periferia". En: VVAA. *Storia dell'arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi*. Torino, Einaudi, 1979, vol. 1, pp. 283-352. El texto de K. Clark al que aluden es: *Provincialism*. Londres, The English Association Presidential Address, 1962.

⁴⁶ Natalia Majluf, "'Ce n'est pas le Pérou' or, the failure of authenticity: marginal cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855". En: *Critical Inquiry* 23. Verano 1997, pp. 868-893.

⁴⁷ Edward W. Said, *Orientalism*. Londres, Routledge & Kegan, 1978. Tb. *Culture and Imperialism*. Nueva York, Vintage Books, 1994.

⁴⁸ Robert W. Rydell, *All the World's a Fair*. University of Chicago Press, 1984.

último referido concretamente al marco de las exposiciones universales que se suceden en la segunda mitad del siglo pasado) aportan perspectivas que permiten complejizar un panorama ampliado de los ordenamientos internacionales y los ámbitos de legitimación de las obras que nos ocupan.

Otras lecturas que aportaron elementos teóricos y metodológicos referidos a distintos aspectos de este trabajo han ido apareciendo en la argumentación que se ha desarrollado, y seguramente surgirán otras en los capítulos que siguen, a medida que se vayan abordando cuestiones específicas. Es el caso, por ejemplo, de los estudios de género⁴⁹ y aquellos que, como Louis Marin y David Freedberg, se han ocupado específicamente de la cuestión del *poder* de ciertas imágenes.⁵⁰

Digamos finalmente que este libro apunta a redimensionar diversos aspectos de la actividad artística plástica en Buenos Aires⁵¹ durante las últimas décadas del siglo XIX desde una perspectiva que procura captar su especificidad en una encrucijada de variables que exceden el marco de las relaciones entre artistas, estilos y escuelas, involucrando sus imbricaciones e interrelaciones con otras esferas más amplias de la historia política, económica, social y cultural del período. La hipótesis central es que en ese momento ocurre la emergencia, apogeo y crisis de un *proyecto* llevado adelante por una *formación*, y que la existencia de ese proyecto y de esa sociedad de artistas articula y otorga una coherencia que hasta ahora no ha sido puesta en evidencia entre aquellas prácticas y las imágenes que crearon esos artistas.

Procuraremos demostrar que cuadros como *Le lever de la bonne*, *Sin pan y sin trabajo* o *La vuelta del malón*—hasta ahora considerados manifestaciones tardías de una tradición europea en vías de agotamiento— fueron modernos, que fueron artefactos visuales complejos, que plantearon eficazmente respuestas a los grandes problemas que estaban en debate entonces en torno a la nación posible. Cuestiones como, por ejemplo, el fundamento ideológico del avance sobre las tierras y los derechos de la población indígena, los ideales de solidaridad social frente a las tensiones provocadas por el aluvión inmigratorio, la relatividad de los ideales de progreso, los límites sociales del derecho al erotismo y la exhibición de los cuer-

⁴⁹ En este sentido, nos han resultado particularmente sugestivos los planteos de Joan Scott, Griselda Pollock, Linda Nochlin, Francine Masiello, Tamar Garb, entre otros.

⁵⁰ Cfr. por ej. David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la representación*. Madrid, Cátedra, 1992. Louis Marin, *Le portrait du roi*. Paris, Minuit, 1981. Tb. *Des pouvoirs de l'image*. Paris, Seuil, 1993. Carlo Ginzburg, "Ticiano, Ovidio y los códigos de la representación erótica en el siglo XVI". En: *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Barcelona, Gedisa, 1989, pp. 117-137. Cfr. tb. Margaret Cohen & Christopher Prendergast (eds.), *Spectacles of Realism: Body, Gender, Genre*. Londres-Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995. (Serie *Cultural Politics*, Social Text Collective, vol. 10). Linda Nochlin y Thomas B. Hess (ed.), *Woman as sex object. Eroticism and female imagery in nineteenth century art*. Nueva York, Art News Annual XXXVIII, 1972.

⁵¹ Insisto en hablar de la ciudad a pesar de que los discursos en la época fueron en términos de "nacionalidad" para destacar la profunda brecha existente entonces entre el desarrollo de Buenos Aires y el interior del país, su comunicación fluida con las metrópolis europeas y su pretensión de "ser" la nación.

pos, la fisonomía de un "paisaje de la nación". Son éstas algunas de las cuestiones que estas obras venían a poner en imágenes. Imágenes que resultaron atractivas o repulsivas, pero siempre convocantes por su *densidad*, entendida esta cualidad, como la define Michael Podro: una densidad que se vuelve opaca "si aislamos el reconocimiento del tema del sentido de los medios de representación".⁵²

El análisis de tales imágenes y las reacciones que suscitaron en la crítica y el público en los ámbitos en los que fueron expuestas permitirá anclar en ciertas zonas particularmente densas de la producción artística, cuya especificidad procuraremos establecer en toda una red de relaciones y tensiones con otras esferas del campo intelectual y político. Tales obras funcionarán como encrucijadas, a partir de las cuales se procurará seguir los distintos hilos de la trama y la urdimbre en las que fueron posibles. Con esto no pretendemos hacer una historia de "grandes obras de grandes pintores", sino tomarlas como nudos problemáticos de la cultura del período que permitirán articular y dar sentido a diferentes aspectos de un momento que percibimos inaugurando una modernidad en el arte argentino. Somos conscientes del riesgo, siempre latente en toda operación de aplicación de un esquema de análisis a los hechos del pasado, de sobredimensionar la significación de algunos de ellos. Digamos a nuestro favor que la intención es rescatar la singularidad de ciertas manifestaciones artísticas en un análisis sistemático de sus circunstancias históricas, procurando eludir generalizaciones simplificadoras para rescatar los matices, las contradicciones, los cruces de distintas variables que permitan acercarse a la complejidad de un período que aparece como una instancia temprana en la constitución de una cultura artístico-visual en Buenos Aires. La propuesta es introducir preguntas, como cuñas, allí donde encontramos puntos de tensión en las relaciones de esa producción artística con su primer público.

Un concepto clave en la articulación del proyecto de los artistas del ochenta es el de *civilización*. Esto aparece permanentemente en el nivel de los discursos, pero también es posible percibirlo en la práctica artística, en las decisiones que se tomaron en términos de apropiación y resignificación de un patrimonio largamente cultivado en las naciones de Europa. Por otra parte, debe tenerse en cuenta que en aquel fin de siglo se produjeron los primeros ensayos sociológicos, la reflexión acerca de la propia sociedad y sus problemas, en clave positivista y científica.⁵³ Los procesos de cambio social fueron analizados y discutidos, y estas ideas impregnaron zonas mucho más vastas que las del pensamiento sistemático y organizado. En la circulación social de estas ideas acerca de la civilización, de la evolución, del progreso, en la difusión que alcanzaron las teorías de Darwin, de Spencer, de Taine, esos conceptos, aunque a menudo comprendidos a medias, se desli-

⁵² Michael Podro, "Fiction and reality in painting". En: Salim Kentel y Ivan Gaskell (eds.), *Explanation and value in the arts*. Cambridge University Press, 1993, pp. 43-54.

⁵³ Cfr. Oscar Terán, *Positivismo y nación en la Argentina*. Buenos Aires, Puntosur, 1987. Tb. del mismo autor, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*. Derivas de la "cultura científica". Buenos Aires, FCE, 2000.

zaron en los diarios y en el habla cotidiana. Lentamente, aunque quizás a un ritmo mucho más veloz que en otros momentos de la historia, se fueron introduciendo cambios en la sensibilidad, en las costumbres, en los hábitos. A esas esferas orientaron los artistas sus estrategias transformadoras.

En cuanto al orden del libro, se hace necesario aclarar que éste no responde a un criterio estrictamente cronológico sino que procura seguir el hilo de diferentes problemáticas a medida que éstas hacen su aparición y cobran preeminencia en la configuración de la escena. De todos modos, procuré respetar al máximo el orden cronológico a los efectos de ofrecer un relato lo más ordenado y coherente posible de todas esas variables en una trama histórica.

El libro se divide en dos partes. La primera: *Itinerarios de un proyecto*, seguirá el hilo de las circunstancias en las que éste se fue conformando y las actividades desplegadas por el grupo de artistas nucleados en la SEBA para llevarlo adelante, entre el comienzo de la década de 1870 hasta el momento en que sus impulsores más claros, Eduardo Sívori y Eduardo Schiaffino, emprenden el viaje a Europa (en 1883 y 1884 respectivamente).

Luego de un primer capítulo dedicado a la cuestión *Arte y civilización*, el segundo analiza la gravitación que tuvo, para los artistas de Buenos Aires, la figura de Juan Manuel Blanes a partir de la exhibición de su cuadro *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* en 1871. Blanes representó primero un ejemplo a emular y luego el modelo de artista exitoso pero anticuado al que se opondrían los jóvenes "modernos" una década más tarde. El siguiente propone una reconstrucción de la emergencia y las características del proyecto de la SEBA, trazando un perfil de sus integrantes y el carácter de sus relaciones con miembros de las elites políticas y literarias. Se desarrollará en el capítulo cuarto un análisis del extraordinario impulso que recibió la actividad artística a partir de la realización de exposiciones industriales y de la inclusión de secciones de bellas artes en las mismas. En primer lugar, la de Córdoba en 1871, a partir de la cual se evaluará el papel de las artes en el proyecto sarmientino. La exposición italiana en Buenos Aires (1881) pone de manifiesto la importante presencia de los intereses de esa comunidad de inmigrantes cada vez más numerosa e influyente. Las polémicas que se suscitan alrededor de la exposición artística ofrecen un panorama de la presencia de artistas extranjeros en la ciudad, así como de antagonismos y estrategias de legitimación. Por último, la Exposición Continental (1882), en la cual la Sociedad Estímulo tuvo un importante papel por cuanto organizó la sección de bellas artes, dio lugar a una verdadera eclosión de la actividad crítica en la prensa periódica. A partir allí vemos configurarse posiciones modernas, que se alzan contra el artista consagrado: Blanes, destacando en cambio el valor de pintores muy jóvenes (como Balerini o Giudici) que se hallaban todavía completando su formación en Europa.

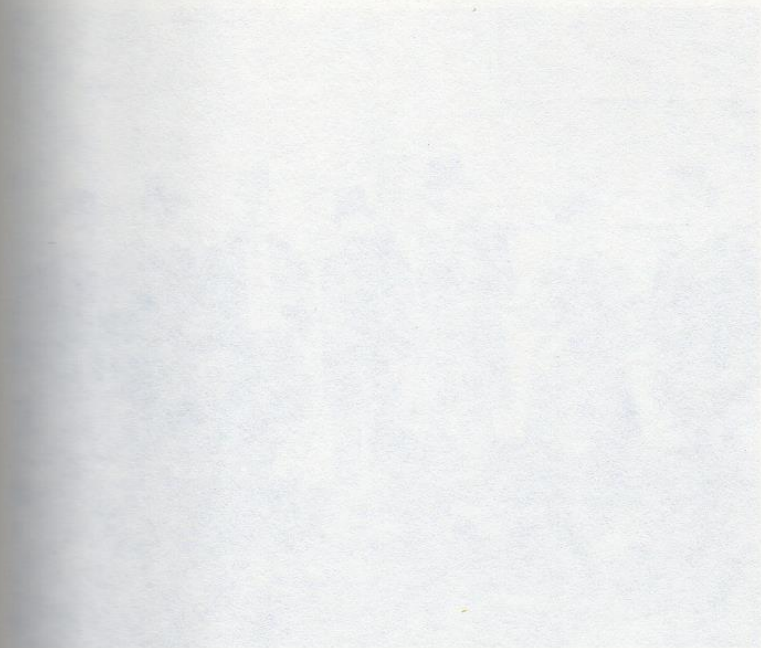
El último capítulo de esta primera parte analiza las relaciones entre poetas y pintores, las alianzas e intervenciones de los artistas plásticos en aras de enriquecer su actividad, de otorgarle un carácter (y un prestigio) intelectual vinculado a

la política, del que gozaban las actividades literarias desde su comienzo mismo. Tomaremos en particular el caso de la interacción de poetas y pintores en *La Ilustración Argentina* (entre 1881 y 1883) y la emergencia de Eduardo Schiaffino como crítico e historiador en las páginas de *El Diario*. Un elemento central en la discusión planteada en esta primera parte del libro es el esfuerzo de aquellos artistas del 80 orientado a la dignificación de su profesión en la sociedad: el tránsito de ser meros retratistas, "copiadores" fieles (en particular de las personas), a ser artistas que tuvieran algo que decir en el proceso de conformación de la nación.

Algunos capítulos de la segunda parte: *El regreso de Europa*, están planteados como viajes, proponiendo en sus títulos ciertas direccionalidades (París-Buenos Aires, Buenos Aires-Chicago, etc.). El panorama de las dos últimas décadas del siglo XIX estuvo signado por los viajes: se percibe entonces una ampliación permanente de circuitos de comunicación y circulación de información, que fue pautando elementos de comparación y visualización de la actividad desarrollada por los artistas dentro y fuera del país. Textos, obras, artistas, críticos, coleccionistas, intelectuales, circulan entre Buenos Aires y distintos puntos, fundamentalmente de Europa y los Estados Unidos pero también otros países latinoamericanos, tejiendo una red de viajes que irán dibujando las coordenadas en las que se procurará ubicar un "arte nacional" en un contexto internacional. Resulta ineludible el abordaje de esta dimensión internacional en la consideración del proceso de montaje de una escena artística en Buenos Aires. Se establece un permanente juego de miradas desde y hacia afuera que fue dictando las pautas de pertenencia a ese *mainstream* de la civilización a la vez que procurando delimitar un carácter *nacional* en las producciones vernáculas. Pautas que ponen de manifiesto las limitaciones y tensiones impuestas por la división internacional del trabajo y el ordenamiento del mundo de acuerdo con un sistema de poderes relativos que aparecía cada vez más ordenado y jerarquizado, y en el que París se destacaba como el punto más alto. En los años ochenta los espectaculares beneficios económicos que los productores rurales obtenían de semejante ordenamiento del mercado internacional generaron un optimismo inmoderado en vastos sectores de la oligarquía porteña que los llevó a sentirse "más cerca que nunca de París".

Los capítulos se irán ordenando alrededor de la exhibición de las "grandes obras" enviadas por nuestros artistas desde Europa o realizadas en Buenos Aires luego de su regreso. Los dos últimos, en cambio, retomarán el análisis de la trama de relaciones, las redes y estrategias desplegadas por ese núcleo de artistas a partir del regreso de Europa, fundamentalmente gracias a su asociación con los "hombres de letras" en el ámbito del Ateneo. Siguiendo el hilo de los debates en la prensa en torno a las exposiciones organizadas por el Ateneo y la aparición de grupos rivales, se analizará, por un lado la magnitud y significación de los logros de esa sociedad de artistas plásticos desde la fundación de la Sociedad Estímulo en 1876, y por otro las circunstancias y las razones de su paulatina declinación creativa luego de aquel regreso "triumfal".

PRIMERA PARTE
ITINERARIOS DE UN PROYECTO



ternacional. En este sentido, el binomio *arte/civilización* fue esgrimido con frecuencia con el valor de un argumento en favor del *progreso* no sólo de la esfera específica de las actividades artísticas sino también de la nación en su conjunto. Uno de nuestros objetivos será analizar qué se entendió entonces por *progreso* y *civilización* en relación con las artes visuales y de qué modo estas ideas sesgaron la producción de aquellos años.

Por momentos se advierte un matiz de urgencia en tales discursos en razón de que Buenos Aires estaba escalando rápidamente posiciones dentro del mapa de la periferia. Es entonces cuando parece escapar a su destino de "periferia de la periferia" al que había sido condenada desde el momento mismo de la conquista, una vez disipadas las ilusiones que tiñeron la toponimia. En los finales del siglo XIX Buenos Aires lograba opacar al resto de las ciudades latinoamericanas en su papel de receptora de inmigrantes.⁶ La riqueza de sus campos había logrado instalar en varios países de Europa una imagen de la Argentina como tierra de promisión y en particular de Buenos Aires como una de las ciudades de ultramar más atractivas, deseadas y temidas.⁷ En ocasión de la Exposición Universal de 1889, la *Guía Azul* del *Figaro* de París, informaba:

Desde hace algunos años la República Argentina está á la moda.

No se habla mas que de Buenos Aires, de la emigracion a Buenos Aires, de la prosperidad de Buenos Aires.

En toda Europa los gobiernos se han visto obligados á ocuparse seriamente de esa emigracion universal que se hace alarmante.

Buenos Aires, es decir, la gran República Argentina es el país del oro, de los rápidos negocios, de la fortuna prontamente adquirida.⁸

En 1878, podía leerse en *El Arte en el Plata*,⁹ la primera revista de Buenos Aires dedicada a las artes plásticas, un largo artículo editorial titulado "El Arte" en el que se fundamentaba extensamente esa idea de que la ciudad podía llegar a ser un

⁶ Cfr. Ernesto J. A. Maeder, "Población e inmigración en la Argentina entre 1880 y 1910". En: Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (comps.), *La Argentina del ochenta al centenario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1980, pp. 555-573. Entre 1870 y 1900 ingresaron al país 2.664.200 inmigrantes, de los cuales 1.527.200 se radicaron definitivamente. Aproximadamente un tercio de aquellos inmigrantes permaneció en Buenos Aires, de cuya población total, en 1895, el 52% eran extranjeros.

⁷ Donna J. Guy, en *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires (1875-1955)* documenta ampliamente la fama que había adquirido Buenos Aires en toda Europa como "un tenebroso puerto de mujeres desaparecidas y vírgenes europeas secuestradas que se veían obligadas a vender su cuerpo y a bailar el tango". (Buenos Aires, Sudamericana, 1991. p. 19 y ss.)

⁸ La cita está tomada de la traducción que, bajo el título "La República Argentina en Europa", publicó el diario *El Nacional* de Buenos Aires el 17.VIII.1889, p. 1, c. 6.

⁹ *El Arte en el Plata* fue, según podía leerse en su portada, una "Revista quincenal artística y literaria-órgano de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes" cuyo director-redactor fue Santiago Vaca Guzmán. El único número que vio la luz llevaba la fecha 1°.I.1878, pero, según surge de los comentarios periodísticos, fue postergada hasta el 18 de ese mes y año debido a la muerte de Juan Camaña y de Adolfo Alsina (*La Tribuna* 7 y 19.I.1878). En el capítulo III se analiza en detalle esta publicación.

En el proyecto de los artistas del 80 subyace una convicción que podría resumirse brevemente, aun a riesgo de simplificarla demasiado, en estos términos: la República Argentina, y en particular la expresión más acabada de su destino de grandeza, la ciudad de Buenos Aires, estaba en condiciones de transformarse en la gran capital artística del mundo en el futuro.⁴

Ningún indicio, sin embargo, parecía abonar semejante idea a mediados de la década de 1870, cuando encontramos sus primeras formulaciones. Lejos estaba Buenos Aires de ofrecer, observada en un contexto internacional, un panorama ni medianamente interesante en materia de artes visuales. Más bien la ciudad parecía afectada de una larga e incurable indiferencia hacia tales cuestiones: pocos artistas extranjeros habían permanecido en un medio tan poco receptivo para sus obras, y el daguerrotipo y la fotografía amenazaban condenar a la extinción una de las pocas ocupaciones redituables de los pintores: retratar a los miembros de las clases adineradas.⁵

Sin embargo, a lo largo de ese último cuarto del siglo XIX se despliega en los diarios y revistas de Buenos Aires un volumen relativamente considerable de discursos en los que se abordaba la cuestión del desarrollo y las posibilidades de futuro de la actividad artístico-visual en la ciudad como un elemento de importancia estratégica para el crecimiento y la consolidación de la nación en el marco in-

⁴ Semejante optimismo se articulaba con un clima de ideas que Oscar Terán señala en relación con la difusión del positivismo spenceriano y el darwinismo social conectados con "el mito originario del argentinocentrismo". Cfr. *Vida intelectual en Buenos Aires fin-de-siglo*, ob. cit., pp. 14-19.

⁵ "Todos recurrían exclusivamente al laboratorio fotográfico, con prescindencia de los artistas, pues si hallaban diferencia entre la interpretación personal y la simple fotografía habría de ser en favor de la última."* (*Nota a pie de página: "Eran los tiempos en que una distinguida dama, que poseía, por singular excepción, un retrato pintado por Renoir, lo tenía relegado al desván.") Eduardo Schiaffino. *La pintura y la escultura...*, ob. cit., pp. 223-224.

gran centro artístico. La revista fue el "órgano" de la SEBA. La frase inicial del artículo de tapa sostenía, con la fuerza de una declaración de principios, el punto de partida de sus ideas acerca del lugar del arte en la civilización:

Una de las tendencias más poderosas del espíritu humano, es su aspiración ilimitada hacia el perfeccionamiento indefinido. Ella es el alma vital del progreso, y la conservadora de ese cúmulo de elementos que constituye la civilización.

El largo artículo venía a plantear una interpretación del futuro de las naciones a partir de un esquema evolucionista. Las bellas artes se ubicaban en este esquema como manifestación última, la más acabada y perfecta, del progreso de las naciones. El tono era francamente positivista, mostrando un optimismo basado, precisamente, en aquellos tres factores enunciados por Hipólito Taine como condicionantes de las manifestaciones artísticas:¹⁰ la raza, el medio y el momento. Las tesis del filósofo francés, quien aplicando los métodos de análisis de las ciencias naturales relativizaba los valores absolutos atribuidos al arte en favor de un relativismo histórico, aparecen ya con claridad en la base de estos razonamientos. La pertenencia a una raza latina, al medio americano y a aquel preciso instante en la evolución de los pueblos, parecía ubicar a la Argentina en condiciones inmejorables para desarrollar el verdadero arte del futuro. Luego de una recorrida por la historia del arte que venía a reforzar estas ideas, el articulista concluía:

¿Es posible la existencia y el desarrollo del arte entre nosotros? ¿Cuál es el horizonte que le señalais?

Los que tal preguntan ignoran la sangre que llevan en las venas y la organización a que pertenecen. -Raza imaginativa la nuestra, por origen, á las de creaciones ideales de los pueblos latinos, reúne la concentracion, el sentimiento esquisito del hemisferio donde ha nacido. A la España debemos los esplendores del ensueño que inspira, y á la América la ternura y la elevacion, la grandeza del pensamiento que concibe. [...] William Hoppin, afrontando recientemente una tarea igual a la nuestra en la América del Norte, resumía ese conjunto con estas palabras que por la identidad de causa hacemos nuestras: 'En medio de todas las naciones europeas y en todas las edades del mundo no han existido ideas mas grandes que las que el Americano asocia al amor de su patria; la idea del espacio que abraza la mitad del mundo; la idea de la fuerza que se apoya en la estensa é inmutable base de la soberanía del pueblo; la idea del progreso cuya marcha irresistible no se detiene por ninguna barrera material; la idea de la justicia que no retrocede ante ningun sacrificio para mantener los derechos del mas débil y del mas pobre; la idea de la riqueza que reúne en sus manos todos los tesoros de la tierra; y finalmente la idea de la paz para la cual cada guerra y cada conflicto no ha sido mas que el precursor de una nueva garantía y que tan universal como el sol en un día sereno de estío, baña el continente entero en su etereo y omnipotente esplendor.'

¹⁰ Cfr. *Philosophie de l'art* (1865). El método interpretativo ya aparecía planteado en la introducción a su *Histoire de la Littérature anglaise* de 1863.

Tales son algunos de los grandes pensamientos que deben guiar el arte en América. Tengamos el poder de encarnarlos en nuestra arquitectura, nuestra escultura y nuestra pintura, de darles una fuerza visible como los artistas de los siglos pasados lo han hecho por las grandes ideas de su época, como Phidias lo ha hecho sobre el fronton del Partenon, como los romanos en el vasto recinto del Coliseo.¹¹

No era nueva la evocación del modelo norteamericano. Pero —y ésta es una idea que encontraremos años más tarde en los escritos de Eduardo Schiaffino— era un supuesto aceptado que la raza latina tenía una mayor predisposición hacia las actividades estéticas, por lo cual era de esperar un futuro aún más promisorio en este sentido para la Argentina, la gran nación del sur.¹² Las leyes de la evolución, por otra parte, condenaban a la vieja Europa a una decadencia que tarde o temprano se produciría, inexorablemente.

El artículo se explayaba en las relaciones entre literatura y artes plásticas. Es notable, en el fragmento citado, la enumeración de todas aquellas "ideas" destinadas a alimentar ese arte americano. La palabra escrita abriría caminos a la inteligencia, el arte seguiría de cerca dando forma visible a esas ideas y sentimientos. A propósito de esta relación palabra-imagen, se retomaba el viejo *topos* del *ut pictura poesis*, citando a Dufresnoy, un pintor-poeta francés del siglo XVII que, seguidor de las ideas estéticas de Poussin, pretendía aplicar el arte poético de Horacio a la pintura e imponer temas literarios a los artistas:

Hay una trabazón íntima entre los productos de la inteligencia que se espresan por medio de la palabra o del verso y los que se manifiestan por medio de la pintura ó la escultura; ambos son la espresion del sentimiento de lo Bello. Dufresnoy, ha definido la belleza sintetizando tal enlace en estos términos: "La poesía, dice, es una pintura parlante; la pintura es una poesía muda".¹³

Seguía una serie de ejemplos que hermanaban arte y literatura en las diferentes épocas de "los pueblos que vienen señalando el derrotero de la civilización": Sófocles, Eurípides, Fídias, Polignoto y Zeuxis en el siglo de Pericles; Dante y Cimabue en el final de la Edad Media; Mirabeau, Danton y David en tiempos de la Re-

¹¹ El arte en el Plata, año 1, núm. 1, art. cit., p. 3, c. 1. William J. Hoppin encabezó como *Chairman* del "Group I" (objetos, que incluía obras de arte) la comisión norteamericana en la Exposición Universal de París en 1867. Cfr. Lois Marie Fink, *American Art at the Nineteenth-Century Paris Salons*. Washington y Cambridge, National Museum of American Art-Smithsonian Institution/Cambridge University Press, 1990, pp. 298-299.

¹² Las críticas al mercantilismo y la vulgaridad en los Estados Unidos se hicieron más notorias y sistemáticas en la década siguiente, cuando llegan a su cristalización discursiva más acabada en Darío y Rodó. En relación con el pensamiento de Groussac y Miguel Cané cfr. Oscar Terán, "El lamento de Cané". En: *Vida intelectual...*, ob. cit., pp. 25 y ss.

¹³ C.-A. Dufresnoy (1611-1665) trabajó, entre 1641 y 1665, en un extenso poema latino sobre el arte de la pintura: *De arte graphica*, que fue traducido al francés por Roger de Piles. Cfr. Raymond Beyer, *Historia de la estética*. México, FCE, 1965, pp. 145-146.

volución Francesa, etc. El objetivo era mostrar a las artes visuales como engranaje inescindible de los grandes procesos de cambio político y social, esto es, como un medio transmisor de ideas, ideales, valores y ejemplos tan poderoso como la palabra escrita. Pero el artículo concluía, inesperadamente, sosteniendo la superioridad de las artes visuales respecto de la literatura por hablar un lenguaje universal, por no estar constreñidas por "la cárcel del idioma":

Hemos oído los cantos sentimentales de nuestros bardos, hemos saboreado la elegante frase y los conceptos profundos de nuestros prosistas. Su palabra no alcanza mas allá del idioma, cárcel estrecha que impide volar ampliamente al jénio. - ¡Artistas! Para vosotros no existe la barrera: cantad las glorias de la Patria, las nobles emociones del alma en lengua universal: Teneis la palabra mágica de la paleta y el cinzel!

The pencil speaks the tongue of every land. (1)

(1) Verso de Juan Dryden, poeta y crítico inglés.¹⁴

Muchas lecturas aparecen informando el discurso de *El Arte en el Plata*: la estética francesa del siglo XVIII,¹⁵ el empirismo inglés, el positivismo de Taine. Una apropiación peculiar de ese bagaje de lecturas resulta en su discurso sobre el futuro posible del arte argentino en el que es fácil advertir una mirada interesada sobre el desarrollo que se esperaba de las artes plásticas en función de un contexto internacional. De hecho, unos años más tarde varios artistas argentinos pudieron ver sus obras colgadas, discutidas o premiadas en los Salones de París, Turín, Berlín o bien en las Exposiciones Universales de los Estados Unidos y Francia, logrando cierta visibilidad en ámbitos de mucho más difícil acceso —debido a las barreras idiomáticas— para los poetas y literatos. El punto culminante en este sentido fue el "triunfo" del envío argentino, organizado por Eduardo Schiaffino, en la Exposición de Saint Louis en 1904.

Pero debe repararse en que, en la base de todo este razonamiento, había al menos dos premisas que no parecen haber podido someterse a crítica: por un lado, la universalidad del lenguaje del arte. Éste tenía una historia, gestada en Europa, y a sus reglas había que atenerse, transitando el único camino posible: había que ir a Eu-

¹⁴ Idem. La explicación en la llamada a pie de página se hallaba en la misma revista. John Dryden (1631-1700), poeta laureado hasta el advenimiento de Jacobo II, había defendido a Cronwell y al anglicanismo, para convertirse luego al catolicismo. Sus principales obras poéticas: *Ervis Stanzas*, *Astrea Redux*, *Religio Laici*, *The Hind and the Panther*. Fue un renovador clasicista del teatro inglés, y escribió algunas obras inspiradas en Chaucer y Boccaccio. Es probable que los artistas argentinos hubieran conocido también la crítica de Dryden por parte de Adam Smith en su *Teoría de los sentimientos morales*, de la cual encontramos asimismo ecos en este artículo de *El Arte en el Plata*, en particular en relación con la utilidad de lo bello. Cfr. Raymond Bayer, ob. cit., pp. 235-241.

¹⁵ En las ideas estéticas de Voltaire también están presentes los tópicos que hemos encontrado en este texto: la inversión del *ut pictura poesis* horaciano a favor de las artes del dibujo, la universalidad (basada en el principio de la mimesis) del lenguaje de las artes visuales, la noción de "gusto" como principio ordenador y vara para medir el grado de civilización de una nación y de una época. Cfr. José Emilio Burucúa, "Ut pictura poesis: un principio estético y un criterio historiográfico en la perspectiva cultural de Voltaire". En: José Szabón (comp.), *Presencia de Voltaire*. Buenos Aires, FFyL, UBA, 1997, pp. 13-26.

ropa a aprender ese lenguaje y esas normas "universales". Tal aprendizaje formaba parte de aquello que se entendía como "civilización", es decir, la adquisición de un capital simbólico que ubicaría a la Argentina en un lugar cada vez más destacado en el mundo. ¿Qué mundo? Uno que se concebía organizado y clasificado a partir del esquema de división internacional del trabajo y el avance del imperalismo. La segunda premisa, entonces, radica en el concepto mismo de *civilización* que informa el discurso.

Existe una vasta bibliografía que da cuenta de la diversidad de usos, sentidos y matices de esta *palabra clave*,¹⁶ al menos desde su aplicación a la reflexión sobre la sociedad y las costumbres en la Francia de la Ilustración cuando, en general, se asoció una idea optimista y etnocéntrica de progreso generalizado de la humanidad.¹⁷ Pero digamos que desde los primeros años del siglo XIX el concepto de *civilización* fue entendido al menos de dos maneras: como un estado ideal, universal, hacia el cual la humanidad se inclinaría *naturalmente*. Pero también como proceso, como movimiento en el cual se advertirían diferentes *civilizaciones* y estadios. Un proceso que se iría cumpliendo básicamente en oposición al estado de *barbarie* o salvajismo, convirtiéndose así este concepto en uno de los puntales de la ideología colonial.¹⁸

Esa mirada interesada, las expectativas puestas en el desarrollo de manifestaciones culturales que contribuyeran a mejorar la posición de la nación en el ámbito internacional, es un dato insoslayable para comprender el impulso y los rumbos que imprimieron a la actividad artística aquellos hombres que se organizaron primero en la SEBA y luego en el Ateneo. Se sintieron frente a una tarea urgente: producir obras de tal naturaleza y magnitud que el país se viera representado en ellas como una *nación civilizada*. En un momento en que las Exposiciones Universales venían a funcionar como vidrieras en las que podían verse los contrastes culturales en un orden estrictamente jerarquizado, no había otra opción que mostrar-se lo más "civilizado" y europeo posible.

En cuestiones de arte las cosas se complicaban aún más. El nivel de autonomía y refinamiento que éste había alcanzado en Europa y en particular en Francia era, en esas décadas finales del siglo XIX, la vara para medir el progreso alcanzado

¹⁶ Tomamos esta expresión de Raymond Williams para designar "un vocabulario general que va desde palabras fuertes, difíciles y persuasivas del uso cotidiano hasta otras que, surgidas en determinados contextos especializados, se han vuelto bastante comunes en las descripciones de áreas de reflexión y experiencia más amplias". Cfr. *Palabras Clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2000, p. 18.

¹⁷ Algunos textos esenciales: VV.AA., *Civilisation. Le mot et l'idée*. París, Centre International de Synthèse, 1930. Norbert Elias, *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México, FCE, 1987. Philippe Bénéton, *Histoire de mots: culture et civilisation*. París, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1975. Jean Starobinski, "Le mot civilisation", ob. cit., pp. 13-51. Para una buena síntesis de los avatares históricos y las discusiones teóricas en torno al término, véase Juan R. Goberna Falque, *Civilización. Historia de una idea*. Santiago de Compostela, Universidad de Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1999.

¹⁸ Cfr. Juan R. Goberna Falque, ob. cit., pp. 51-73.

por cualquier nación de la tierra. La excelencia artística se medía en términos de nacionalidad, mal que les pareciese a los defensores de *l'art pour l'art*. El Salón de París se volvía plataforma de lanzamiento no sólo de los artistas franceses sino también de todos aquellos que estudiaban allí para volver a sus países de origen con una formación y un prestigio. Otro tanto había ocurrido antes con las Academias de Roma y de Florencia.

Otras naciones latinoamericanas que no habían tenido academias durante la colonia, apoyaron también a sus pintores para que pudieran viajar a formarse en Europa: es el caso de los peruanos Francisco Laso y Luis Montero, de los venezolanos Michelena, Herrera Toro y Tovar y Tovar, del uruguayo Juan Manuel Blanes, por citar sólo algunos de los ejemplos más notables.

En 1884 Eduardo Schiaffino viajaba por primera vez a Europa con una beca del gobierno y como corresponsal de *El Diario* de Manuel Láinez. Lo había logrado luego de publicar, en 1883, una extensa serie de artículos en ese diario, bajo el seudónimo *Zig Zag*, que llevaban como título "Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento".¹⁹ Esa serie, escrita cuando el autor contaba apenas veinticinco años, encierra no sólo una primera mirada historiográfica sobre el panorama artístico de la ciudad, sino también una evaluación crítica de las condiciones en las cuales las actividades artísticas venían desarrollando su escaso desarrollo más una serie de consejos al gobierno para resolver ese problema que —por otra parte— presentaba como una prioridad para el desarrollo futuro de la nación:

Buenos Aires es un gran cuerpo sin alma.

Su progreso es palpable pero casi puramente material.

Nuestra riqueza se reduce hasta ahora, á la materia prima; no exportamos nada que lleve el sello de la idea. [...]

Y la pampa es nuestra. Ese es el secreto del estado floreciente que mostramos y lo que nos ha permitido, revestirnos de un barniz de grandeza.

[...] El arte es la última palabra en la civilización de los pueblos; complementa por lo tanto, el progreso material de las naciones.²⁰

Schiaffino planteaba así una cuestión que veremos repetirse en la década siguiente.²¹ Sostenía que para asegurar un futuro de prosperidad al país era imprescindible desarrollar tanto las actividades científicas como las artísticas, como modo de estimular la imaginación a la par del pensamiento científico. Ésa sería la única manera de superar el carácter de gran factoría de vacas que hasta entonces tenía el país y propiciar la actividad industrial y manufacturera. La crisis del año 1890 puso en evidencia la fragilidad de ese "barniz de grandeza" de que hablaba Schiaffino en 1883.²²

¹⁹ La serie fue publicada por *El Diario* entre el 18.IX.1883 y el 1º.X.1883. (AS, MNBA).

²⁰ *El Diario*, 18.IX.1883.

²¹ Cfr. Oscar Terán, *Vida intelectual...*, ob. cit.

²² Cfr. por ej. el discurso de Rafael Igarzábal cuando la inauguración del Museo Nacional de Be-

La pertenencia a la raza latina (y en particular el hecho de descender de España) aparecía también en el discurso de Schiaffino como garantía de futuros éxitos en la senda del arte:

La mitad del arte al menos, es el patrimonio exclusivo de la raza Latina, que es la nuestra. Si bien es cierto que los Sajones han compartido con ella el cultivo de la Música y de la Poesía, sin que hayan habido vencidos ni vencedores en la sagrada lucha, en muy distinto caso se hallan la Pintura y la Escultura, artes, ambas, en las que los Latinos no tienen competidores serios.

Descendientes los argentinos, de la España que en un tiempo asombró al mundo con los destellos de su génio, y que aún ayer con Goya y Fortuny consiguió borrar los largos años de marasmo artístico que empañaban su brillo, al nacer, han contraído el compromiso de continuar sus tradiciones gloriosas.

Es este un deber del que no podemos ni debemos eximirnos.²³

En cuanto a las estrategias que recomendaba el joven pintor al gobierno, figuraba en primer lugar la necesidad de contar con modelos para educar "el gusto artístico" tanto en el público como en los artistas. De este modo, el primero se habituaba a la contemplación de objetos estéticos que le permitieran discernir entre el "arte verdadero" y los "mamarrachos" que comerciantes poco escrupulosos ofrecían en los bazares porteños. Los segundos, por su parte, aprenderían a dibujar, pintar y esculpir copiando modelos consagrados. Para ello, sostenía, era imprescindible que el gobierno eliminara los altísimos gravámenes que pesaban sobre la importación de obras de arte.

Eduardo Wilde, por entonces Ministro de Instrucción Pública, se interesó por el pintor-literato que escribía semejantes ideas, y le otorgó una beca para estudiar en Europa.²⁴

Wilde fue uno de esos intelectuales del 80 cultos, elitistas y elegantes que si bien celebraban el avance de la modernidad vieron con preocupación desparmararse el "mal gusto" entre los nuevos ricos de Buenos Aires en esas décadas. Tenía, también, un notable sentido del humor (fue asiduo colaborador de *El Mosquito*). En un relato corto, titulado "Vida moderna" inventó un personaje que huía de Buenos Aires asfixiado por la invasión de objetos y costumbres "refinadas": "Sabes por qué me he venido? —exclamaba su personaje— Por huir de mi casa donde no podía dar un paso sin romperme la crisma contra algún objeto de arte."²⁵

Ilas Artes en 1896: "El senador Igarzábal, que le siguió en el uso de la palabra se concretó con especialidad á demostrar la eficaz ayuda que las bellas artes brindaban á las industrias manufactureras, trayendo á colación el ejemplo que nos ofrece la Francia, cuya inventiva industrial el señor Igarzábal opinase exclusivamente á los famosos museos de Bellas Artes, perfectamente accesibles al examen y á la simple curiosidad popular". (*La Prensa*, 26.XII.1896)

²³ *El Diario*, 18.IX.1883.

²⁴ Cfr. Ana María Telesca y José Emilio Burucúa, "Schiaffino, corresponsal de *El Diario* en Europa (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen", ob. cit., pp. 65-73.

²⁵ El relato formó parte de *Prometeo & Cía*. Edición citada: *Tini y otros relatos*. Buenos Aires, Eudeba, 1960, pp. 37-43.

Partió Schiaffino a Europa en 1884, para regresar definitivamente en 1891. Durante los dos primeros años de su estancia europea, escribió una larguísima serie de artículos para *El Diario* en su carácter de corresponsal, sobre temas de arte, teatro, ópera, literatura, etc. Resulta notable la caracterización que hacía Schiaffino en 1885, en sus notas desde París, de la posición relativa de los estudiantes americanos del sur en aquella suerte de fábrica de artistas en que se había transformado la gran capital francesa, la cual parecía abastecer al mundo entero y en cuya multitud resultaba terriblemente difícil destacarse del resto y triunfar:

El número de estudiantes que frecuentan las academias y los talleres de los maestros en París, se calcula en cinco mil; ¿os parece mucho? Muchos serían, en efecto aunque sólo la mitad llegaran; pero la verdad es que de cinco mil estudiantes no hay más que dos o tres que puedan arribar á ser grandes maestros, una docena que llamarán la atención del público y ocuparán a la crítica en las exposiciones, y cincuenta mediocridades entre pintores y escultores destinadas á vivir acechando los caprichos de la moda para satisfacer el gusto recalentado del señor Todo-el-Mundo. De los cuatro mil novecientos treinta y cinco frutos-secos restantes una gran parte deja los estudios, los otros ganan su vida dedicados al arte industrial, engrosan el número de los banales ilustradores de libros y periódicos, adoptan la profesión de copista, se derraman por el mundo, calzan uno que otro puesto de profesor en provincia y dan lecciones particulares; de esas lecciones que atrofian la inteligencia.

Inútil es agregar que fuera de París los resultados son muy inferiores, puesto que los demás países no cuentan ni con mucho con elementos de estudio tan completos.

Esta opinión es aquí la de numerosos extranjeros que se ocupan de arte; naturalmente que los italianos y españoles en general están muy lejos de compartirla, por aquello de que el chauvinisme es una enfermedad incurable; los primeros tienen una apariencia de razón en creer que la Italia sigue siendo el foco del arte, y ¿cómo podría ser de otro modo si el público en masa, que vive de la tradición, no admite que el arte se manifieste sino por una imitación de Rafael, de Miguel Ángel, Tiziano, etc.²⁶

Seguía una larga disquisición histórica para fundamentar la decadencia del arte italiano, al final de la cual Schiaffino dejaba ver que en la base de todo ese razonamiento se hallaba una permanente reflexión acerca de Buenos Aires y las polémicas que dejara atrás al partir:

Todo esto no impide que aún hoy en día, cuando se habla de estudiar pintura o escultura, todo el mundo recete la Italia; pronto harán tres siglos que tuvo lugar la decadencia del arte italiano y como veis, el reloj del público marca todavía la hora de entonces. Decidme si es permitido andar tan atrasado!²⁷

²⁶ "El estudio del arte en París - II", *El Diario*, 10.IV.1885, p. 2, c. 4-5-6.

²⁷ Idem.

Este artículo resulta del mayor interés en tanto aparece allí delineado, por la negativa, el perfil (o el ideal) de artista que imaginaba Schiaffino para sí y para sus amigos, como Eduardo Sívori, quien se encontraba por entonces con él en París: un artista que no fuera dócil al "gusto recalentado del Señor Todo el Mundo", que no se dejara guiar por los caprichos de la moda ni se mantuviera fiel a una tradición envejecida, que no malgastara su tiempo dando clases interminables ni su talento ilustrando periódicos. Su mirada, a primera vista distante, irónica, escéptica, parecería apoyarse en una arrogante confianza en un destino de grandeza para él y sus compañeros (o al menos alguno de ellos).

Para que fuera posible la emergencia y —sobre todo— la supervivencia de un tal artista en el Río de la Plata, era imprescindible crear redes, circuitos de legitimación y reconocimiento que acompañaran y sostuvieran el valor de su producción. Todo estaba por hacerse. Era necesario interesar al "Señor Todo el Mundo" en cuestiones de arte para a su vez, en el mismo gesto, impugnarlo desde el dorado reducto de una elite de "conocedores" y de iniciados. Podría decirse que ya en estos párrafos quedan delineadas las claves que orientaron las diversas facetas de la figura pública de Schiaffino luego de su regreso y hasta su largo exilio diplomático luego de verse desplazado de la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes en 1910.

La presencia multitudinaria de estudiantes norteamericanos en París había llamado tan poderosamente la atención del "pintor forrado de literato" que le llevó a formular una hipótesis acerca de cuál sería la ubicación del "foco del arte moderno" en el futuro, una vez que se produjera la (inexorable) decadencia de París: intuía que serían los Estados Unidos los que tomarían la delantera, aunque no descartaba, con "científico" optimismo, que los latinos de la América del Sur pudieran llegar a aventajarlos:

En todos los pueblos de la tierra á medida que el grado de civilización aumenta, aumenta con él el progreso artístico el cual declina en cuanto llega a su apogeo: la decadencia es una valla insalvable que la naturaleza opone á la perfección humana.

Llegará el día en que la última escuela europea (la francesa) caiga á su vez, ¿entonces á quién el turno? ¿El siglo XX no será para Norte América lo que fué el siglo XVII para España o para Holanda? Así lo haría creer la enorme cañtidad de jóvenes norteamericanos que actualmente estudian en París, pero como todavía hay algo que andar para que la evolución se cumpla, pues la escuela francesa parece progresar aún, esperemos que de aquí á allá la civilización sud-americana se halle bien preparada (en lo que no haría ninguna gracia) para recoger la herencia artística de la vieja Europa. No olvidemos que especialmente la pintura y la escultura están habituadas á acordar sus favores á los latinos.²⁸

El optimismo inicial de Schiaffino se irá moderando paulatinamente y dejando lugar a una amarga reflexión en los últimos años de su vida, aunque fue él quien sos-

²⁸ Idem.

tuvo con mayor coherencia, al menos hasta 1910, la agenda político-artística resultante de este esquema de razonamiento.

Pero no debe pensarse a Schiaffino como una figura aislada. En torno a esta ecuación *arte-civilización* se encuentra tal volumen y multiplicidad de cristalizaciones discursivas en la prensa escrita, que no podemos dejar de pensar que en esas décadas, en las que probablemente se concibieron las más ambiciosas imágenes de la Argentina futura, para ciertos actores sociales (y no sólo los pintores) la cuestión artística revestía una importancia estratégica. Y en este sentido podemos citar los nombres de Sarmiento, Mitre, Wilde, Cané, Aristóbulo del Valle, entre muchos otros.

Luego de la crisis del noventa esas reflexiones se vieron teñidas ya no de optimismo inmoderado, sino de temor ante lo efímero de los "triunfos" materiales de los productores agropecuarios. Comenzaba a percibirse con urgencia la necesidad de un nuevo avance de la *civilización* como modo de asegurar un futuro estable ante los vaivenes del mercado internacional.

Augusto Belín Sarmiento, en un momento de particular euforia en cuanto a los destinos del arte nacional luego del éxito del Salón del Ateneo en 1894, publicaba en *La Prensa* un artículo titulado simplemente "Exposición de pinturas" en el que se pronunciaba clara y enfáticamente defendiendo el lugar de las artes plásticas (artes del dibujo) en el progreso de las naciones: no sólo se trataba de un adorno, un lujo, un placer y un pasatiempo. Por el contrario, el arte tenía un papel fundamental en el progreso civilizatorio, también en los aspectos material y económico, en tanto el dibujo estaba en la base del diseño industrial, y el desarrollo de industrias era la única manera de escapar a un destino "bárbaro" de meros productores agropecuarios:

Que el arte es de todos los lujos el que está mas estrechamente ligado á la civilización, y el hombre que prescindir de ello, cualquiera que sea el refinamiento de sus vicios y aún de sus virtudes, ese hombre es un bárbaro.

Pero sí, es necesario que todos comprendan [que] el cultivo artístico es absolutamente indispensable, no solo para alcanzar el rango á que debemos aspirar en civilización, sino también para que el país pueda desarrollar toda su riqueza y luchar con las demás naciones en el terreno económico.²⁹

Es digno de destacarse el párrafo que el autor dedica a la relación arte-ciencia, relación que adivinamos estuvo presente en las discusiones de muchos de los cenáculos, asociaciones y tertulias que reunieron a los artistas y poetas con hombres de ciencia como Eduardo Ladislao Holmberg, Francisco P. Moreno, Pedro Lagleyze, por citar sólo a aquellos que con más frecuencia aparecen interactuando con los artistas:

²⁹ *La Prensa*, 5.xi.1894, p. 4, c. 5-6.

La ciencia no es siempre especulativa y el arte no está siempre confinado al solo efecto estético. Ambas se aplican constantemente á todas las industrias necesarias al estado de la sociedad y la competencia es tan ardiente, que estará siempre seguro del mayor éxito aquél que sepa mejor apropiarse los adelantos de la ciencia y las producciones del arte.³⁰

Podríamos citar otros muchos ejemplos de las argumentaciones en favor del arte, que son muchas y frecuentes en la prensa como también en las sesiones de las cámaras legislativas (cuando se trataba de tomar decisiones en cuanto a becas, pensiones, apertura del Museo, participación en exposiciones internacionales, etc.). Éstas oscilaron en general entre un criterio utilitario (el arte como base del diseño aplicable a la industria, la arquitectura, etc.) y una lógica evolucionista optimista respecto del destino del país.

Sin embargo, y cada vez más luego de la crisis del noventa, encontramos expresadas dudas, quiebres en ese optimismo, en planteos espiritualistas, cercanos al idealismo finisecular que, desde posturas esteticistas comenzaban a cuestionar (o renovar) la filosofía positivista. En este sentido señala Carlos Real de Azúa:

Tuvo abundante versión hispanoamericana la apelación europea contra lo burgués y mesocrático, contra la fealdad moderna, contra "la muerte del ideal" y el "calibranismo". Un largo rol de escritores, en el que se destacan Barrés, Huysmans, Wilde, D'Annunzio, Eça de Queiroz y France, reivindicó los fueros de la belleza y del arte, de la delicadeza, de la inteligencia, del desinterés, amenazados al parecer vitalmente por la sed de felicidad en un aquí y un ahora, por el espíritu de lucro y la vulgaridad de una sociedad crecientemente igualitaria, sellada por la coerción ciega de las multitudes.³¹

Ya en 1881 se plantean cuestiones de esta índole en la discusión en torno al otorgamiento de pensiones a los artistas para estudiar en Europa. En los últimos días de junio, la Cámara de Diputados de Buenos Aires rechazaba la solicitud de subvención económica para continuar sus estudios en Europa a dos artistas: el escultor Lucio Correa Morales y el pintor Augustus Ballerini. Tanto *La Nación* (29.vi.1881) como *La Patria Argentina*³² se pronunciaron enfáticamente contra la "barbarie" que implicaba la negación de esas pensiones. Nos detendremos brevemente en la argumentación de este último diario:

³⁰ *La Prensa*, 5.xi.1894.

³¹ Carlos Real de Azúa, "Ambiente espiritual del novecientos". En: *Número* año II, núms. 6-7-8, pp. 15-36. Montevideo, enero-junio, 1950.

³² *La Patria Argentina* fue uno de los diarios fundados por los Gutiérrez. Su tono era de fuerte oposición política al roquismo. El artículo no lleva firma. Sin embargo, por las razones que se exponen en el capítulo III, su autoría por parte de Carlos Gutiérrez parece incontestable. La columna en que aparecían sus colaboraciones se titulaba "Crónica". Éste fue el nombre que Carlos Gutiérrez dio al diario que, en 1883, fundara, separándose de su hermano José María. De Carlos Gutiérrez nos ocuparemos en detalle a propósito de su papel en la fundación de la SEBA.

La barbarie ha hecho diferentes argumentos contra el progreso del espíritu humano, y muy especialmente contra sus manifestaciones en el arte. [...]

Pues bien, á pesar de esta vía crucis del progreso que compendio y encierro en un cuadro de cuatro líneas, declaro que ninguno de los referidos argumentos contra el arte puede compararse al que acaba de producirse por un hombre contemporáneo en el parlamento de los andurriales.

Como se discutiese una miserable pensión para un joven escultor porteño que estudia en Europa el arte de Fidias, un representante de Buenos Aires, según se llaman esas personas parlantes de Cámara provincial mandadas nombrar á escote entre el presidente de la casa colorada y el gobernador de la amarilla, se opuso a la moción de tal beca, manifestando que en su opinión era más ventajoso para el país mandar hombres que estudiasen el mejor modo de sembrar papas, porque esto de pensionar artistas no equivalía a nada más sinó a "formar adulones". [...]

No hay un fabricante de longanizas, un poco tocado de seso, que no sepa que el arte, el mismo arte plástico, tiene por misión en la tierra la propaganda de los ejemplos que arrebatan al hombre al combate por el triunfo del ideal. [...]

El país nuestro, por la simple razón de su edad, entre la familia de las restantes naciones civilizadas de la tierra, necesita ya al presente el impulso que le dé propia vida, y con ella las alas que se echan al rumbo del progreso.

Hemos llegado precisamente á la época del progreso intelectual.³¹

Pese a que el tono de este artículo se inscribe claramente en un discurso de fuerte oposición política, no puede dejar de percibirse en éste un esfuerzo por presentar a las actividades artística, literaria, científica como aquellos elementos que permitirían trascender un presente en el que el progreso de la civilización se percibía obstaculizado por grandes problemas entre los que destaca la política facciosa, la corrupción y el interés exclusivamente materialista de los dueños del poder.

En 1894 *El Diario* publicaba un extenso artículo firmado con el seudónimo "Victor" titulado: "Las bellas artes -escuelas de música, pintura y escultura- Necesidad de proteger el arte-Civilización y barbarie" donde aparecen varias cuestiones que parecen sintetizar en buena medida ese rango de reflexiones y cruzamientos discursivos en torno a las relaciones civilización/arte:

En cuestiones de arte es difícil no dar la razón al Sr. Schiaffino, lo mismo que en las de la galantería no deberle gratitud por sus benévolos conceptos.

Son, indudablemente, pueblos en su primera formación y desequilibrados, por consecuencia, todos aquellos que no poseen el sentimiento de lo bello.

Son agrupaciones que no han llegado á colocarse en el camino del perfeccionamiento, las que no son capaces de aplicar la idea, el pensamiento y la pasión para admirar la obra formidable de la creación, la armonía que existe entre los distintos reinos que pueblan el universo y no sientan la tendencia del mejoramiento de todo lo que nos rodea.

³¹ *La Patria Argentina*, 2.VII.1881.

³² Seudónimo de Jorge Lubary. Cfr. Leopoldo Duran, *Contribución a un Diccionario de Seudónimos en la Argentina*. Buenos Aires, Huemul, 1961.

El espíritu y las materias, que los pusilánimes han dado en quererlos separar, viven en el hombre, en íntimo consorcio, cuando la inteligencia humana, se encuentra libre de preocupaciones y exenta de toda fuerza extraña que ofusque la mente, comprende que el materialismo sin el idealismo no existe, porque, aun en las cosas mas prosaicas, hay siempre un fondo de poesía.

El Arte es, pues, la manifestación más noble del corazón y según él se produce, el signo característico del grado de civilización de los pueblos, cuando no se convierte, á la inversa, en un medio de sacarlos de la barbarie y conducirlos, por el camino de la dignidad, á alcanzar los grandes destinos que la raza humana está llamada á cumplir.³³

Se encuentra repetida a cada paso la idea de que las "bellas artes" o las artes del dibujo (en particular la pintura de caballete y la escultura) sólo se cultivaban en "las naciones más civilizadas de la tierra", eran raras flores de invernadero que morían si no encontraban un clima apropiado para desarrollarse. Su cultivo representaba el punto más alto, indicador del grado de civilización alcanzado por una nación. Pero, y aquí cabe destacar la última frase de este fragmento, también era instrumento de progreso, era el camino para salir de la "barbarie".

Hasta aquí, podría concluirse que el término *civilización* fue entonces sinónimo de refinamiento del gusto y las costumbres, pero en el entramado de ideas que posibilitaron el desarrollo de la actividad artística en Buenos Aires en esas décadas, este término condensó sentidos y matices más complejos. Éstos se vincularon no sólo a las peculiaridades de la historia de la nación sino también, como hemos visto, al futuro que se vislumbraba para ésta en el contexto internacional en el que comenzaba a insertarse económicamente con promisorias expectativas.

Pero veamos un poco más de cerca los usos e implicaciones de la palabra *civilización* en todos estos discursos. La consideración de esta circulación de ideas en torno al concepto de *civilización* permitirá orientar la interrogación acerca de un sesgo peculiar en la modernidad pretendida por la generación de artistas del 80 en Buenos Aires. La cuestión no sólo aparece casi sin excepción en el nivel de los discursos acerca de las artes plásticas, sino que también imprimió direcciones y modalidades en buena parte de las imágenes visuales producidas por ellos.

Durante las últimas décadas del siglo XIX se produjo una extraordinaria profusión de discursos en torno al concepto de civilización, a raíz de la amplia gama de temas y problemáticas sociales a los que fue aplicado, casi como un conjuro, por parte de las elites intelectuales que veían instalarse con carácter hegemónico su ideología liberal y positivista. Al menos desde mediados del siglo, momento en el que encuentra una cristalización discursiva eminentemente política, pero no sólo, en el célebre *Facundo* de Sarmiento (1845), el término encarnó el valor de la modernidad urbana frente a un pasado de caudillismo y guerras civiles cuyo epicentro era el ámbito y la "tradición" rural; pero los términos de esta ecuación se

³³ *El Diario*, 7.II.1894.

invirtieron cuando se revaloraron las "viejas tradiciones" frente a la "barbarie" de la ciudad moderna a partir de los años noventa. Fue vehículo también de la expresión de valores cristianos en relación con el mundo indígena en la justificación del exterminio, pero una vez consumado éste, ya a partir de 1879, se esgrimió para invocar un trato humanitario a los vencidos.³⁶ Fue también en la década del ochenta baluarte de los valores del progreso en los términos que el liberalismo y el positivismo habían instalado, pero casi a la vez enarbolado como portador de valores de espiritualidad y alta cultura en las posturas críticas ante lo que se percibió como el avance avasallador del mercantilismo materialista.

La polaridad *Civilización-barbarie* también fue, como señala Tulio Halperin Donghi, un eje vertebrador de un permanente esfuerzo por diferenciar a la Argentina de su destino latinoamericano y de su posición dentro de la división internacional del trabajo. Un lugar desde el cual, también en tiempos recientes se ha pensado su destino latinoamericano y sus fracasos en ese sentido.³⁷

El 25 de mayo de 1892, la *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, revista mensual de la colectividad francesa en Buenos Aires, publicaba un artículo de Matías Alonso Criado desde Montevideo, titulado "Porvenir Argentino" donde se planteaba este lugar que se imaginaba para la Argentina en el contexto latinoamericano:

Conmemoramos el octogésimo segundo aniversario de la Independencia, vamos a celebrar el cuarto centenario del descubrimiento, y todavía sobre la superficie de la América del Sur, ocupa la barbarie mayor espacio que la civilización. [...] La misión histórica de la República Argentina debe ser esencialmente civilizadora e impulsiva del progreso en sud-América.

En ese mapa en el que pretendemos ubicar a los artistas argentinos de fin de siglo, además de las vinculaciones con Europa no pueden perderse de vista las redes latinoamericanas que funcionaron también como viajes, como exilios, a veces sólo como textos o noticias que publicaban los diarios. En este sentido resultan ineludibles en este entramado los uruguayos Blanes, Zorrilla de San Martín y luego Rodó, los centroamericanos José Martí y Rubén Darío, los bolivianos Santiago Vaca Guzmán y Ricardo Jaimes Freyre, por citar sólo a los más célebres.

A partir de esta riqueza y ambigüedad discursivas en torno al concepto de *civilización*, que fueron imprimiendo direccionalidades específicas en las estrategias de artistas, críticos y coleccionistas, procuraremos trabajar en la articulación de tales ideas en el terreno de las imágenes, de las representaciones icónicas. En otras

³⁶ Cfr. por ej. el artículo publicado en *La Crónica* por Domingo F. Sarmiento el 12.x.1883, titulado "Civilización y barbarie" a propósito del aniversario de la llegada de la "civilización" a América con Colón: "Allí están los indios que llegan de Patagones y la mano de la codicia que busca animales inteligentes de servicio despedazando brutalmente los lazos del amor y de la familia que no son el patrimonio de las razas, ni de las castas".

³⁷ Tulio Halperin Donghi, *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

palabras, se trata de discernir de qué manera cada uno de los artistas plásticos expresó y representó sus ideas, convicciones y emociones, y cómo la problemática de la *civilización* operó en y desde aquéllas. Así, se pondrá en foco no sólo la interpretación de tales imágenes en relación con el universo de ideas de los artistas, sino también el modo en el cual las mismas fueron decodificadas e interpretadas por quienes escribieron sobre ellas en los diarios, teniendo en cuenta que éstos deben ser entendidos como intermediarios entre las imágenes y el público o, más a menudo, como orientadores del gusto de ese público.

Pero hay algo más: siempre, en todos los sentidos mencionados, a la vez que fue articulando un complejo entramado de exclusiones e inclusiones en múltiples derivaciones de la dicotomía planteada por Sarmiento en su *Facundo*, el concepto de *civilización* parece haber tenido una coherencia en cuanto a una orientación particular de los procesos de cambio en el terreno de las estructuras emotivas. Así, siguiendo a Norbert Elias,³⁸ percibimos que tales discursos e imágenes procuraron operar en un sentido que podríamos definir en términos generales como un paulatino control y diferenciación de las emociones y, en particular, de encauzamiento y moderación de las pasiones violentas. José Pedro Barrán observa tal fenómeno en su *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, ubicando en este período el tránsito de una sensibilidad "bárbara" a una "civilizada" retomando también en una dimensión más amplia la dicotomía sarmientina.³⁹

Si bien no es éste el objetivo principal de este libro, no puede dejar de percibirse que tales imágenes y discursos se orientaron de un modo general en lo que Elias llama un *proceso de civilización*, entendido éste en términos empírico-teóricos, como una búsqueda de "elaborar el núcleo objetivo al que se refiere la noción pre-científica vulgar del proceso civilizatorio, esto es, sobre todo, el cambio estructural de los seres humanos en la dirección de una mayor consolidación y diferenciación de sus controles emotivos y, con ello, también, de sus experiencias y de su comportamiento".⁴⁰ En este sentido, podemos citar a modo de ejemplo de lo que queremos señalar, el retroceso de los límites de la vergüenza o del pudor, o bien la contención de la violencia en las imágenes eludiendo sus manifestaciones más extremas. La vinculación de estas variables con el estudio a largo plazo de los procesos de construcción del Estado, introduce, según

³⁸ Cfr. Norbert Elias, *El proceso de la civilización*, ob. cit. pp. 12-15. El autor observa esos cambios en las estructuras emotivas al enfocarlo en la larga duración, lo cual le permite asignarles el sentido de un "proceso" o "evolución", entendidos estos términos en un sentido empírico, no en el dogmático, teleológico o metafísico que adquirieron en el siglo pasado.

³⁹ *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1990. (2 vols.)

⁴⁰ Pierre Bourdieu, en *Las reglas del arte* (Barcelona, Anagrama, 1995, p. 91) critica este concepto de Elias, sosteniendo que elimina los conflictos, proponiendo una linealidad que no corresponde a la complejidad de los procesos reales en los que a menudo la violencia física se ve trocada en formas de violencia simbólica. Sin embargo, creemos que la conceptualización de Elias corresponde, precisamente, a ese tipo de sustituciones y modificaciones en la modalidad de los conflictos, lejos de plantear que éstos tienden a desaparecer.

Elias "una importante novedad en las teorías del cambio social al ampliar el espectro de su dimensión a un enfoque empírico de los cambios en la estructura de personalidad de los individuos". Partiendo de la base de considerar que individuo y sociedad constituyen dos esferas inseparables, interdependientes, ninguno de los dos polos puede considerarse inmutable: ambos deben comprenderse con el carácter de *procesos*.⁴¹

Esta línea de reflexión nos introduciría, sin embargo, en terreno resbaladizo, en una zona donde resulta difícil demostrar en cada caso y de manera específica en qué medida esas imágenes y esos discursos operaron sobre la sensibilidad de quienes los miraron y leyeron. Probablemente, por el carácter de las fuentes de que disponemos, sólo nos sea posible demostrar las intencionalidades de quienes produjeron esas imágenes y esos discursos. Éste es, a no dudarlo, el propósito principal de este libro, pero no podemos dejar de tener en mente a los destinatarios de tales estrategias, ni de ensayar una aproximación —cada vez que sea posible— a sus respuestas y transformaciones. Semejante perspectiva permitirá vincular el proyecto de los artistas con las diferentes variables del campo intelectual y político que hemos mencionado, así como evaluar la trayectoria de sus relaciones con su *público*.

Pero si volvemos al terreno firme de las intencionalidades explícitas de los protagonistas de este proceso, también allí es observable esa orientación general atribuida al concepto de civilización. Es precisamente sobre esas esferas que nuestros pintores pretendieron operar activamente con la difusión de sus obras. Pretendían "educar el buen gusto", "inculcar ideales", "enseñar verdades que dicta el espíritu", erradicar no sólo la ignorancia y el "mal gusto" de las masas "inertes" y de los nuevos burgueses materialistas sino también los hábitos violentos de un pasado "bárbaro". En este sentido el concepto de civilización fue esgrimido a menudo como prerrogativa de una actividad que hasta entonces no había logrado un desarrollo considerable ni un lugar de prestigio en el ámbito intelectual de la ciudad. Volvamos por un momento al artículo de *Viator* en 1894:

Cuando cunde en los pueblos la noción de la armonía y de la belleza, cuando se admira y se crea para dar a los elementos naturales formas más puras y correctas, los hombres necesariamente adquieren mayores sentimientos también de lo que es la verdad y la justicia, de lo que es la pureza y la moral.

Cuando la mente está preocupada, cultivando la música y la pintura, la poesía y la escultura, hasta la política sufre sus modificaciones y los partidos que aspiran a implantar la verdad del sufragio, no se valen de los artificios y engaños, que condenan en sus adversarios, ni dan cabida a elementos repudiados desechados de todos los partidos convirtiéndose en *refugium peccatorum*.

Proteger esas nobles tendencias es acto de la más recomendable aprobación, en los gobiernos equilibrados, que deben mirar siempre más allá, que lo que las facultades mal organizadas de las muchedumbres son capaces de percibir.⁴²

Las relaciones artistas-público serán enfocadas, sin embargo, como un proceso complejo, signado por contradicciones, desencuentros y contaminaciones mutuas, de ningún modo unidireccional.

Hay ciertas zonas en las que el entramado de ideas en torno a la cuestión *civilización-barbarie* en nuestro período aparece con matices particularmente contradictorios. Zonas en las que la interacción entre las imágenes literarias y visuales se vuelve intensa, llegando a sutilezas que sólo serán objeto de reflexión sistemática casi un siglo más tarde. Las relaciones hombre/naturaleza y hombre/sociedad encontrarán metáforas e imágenes problemáticas, ambiguas, en la figura del gaucho y en el paisaje de la pampa. Ambos fueron entonces objetos densos, sobrecargados de sentidos diversos, motivo de discusiones apasionadas, despliegues de ingenio verbal, desafíos para los artistas, reflexiones cuasi filosóficas, como la de Paul Groussac que evocamos al comienzo.

En su breve *Historia del guerrero y de la cautiva* Jorge Luis Borges planteaba en un sentido filosófico esta vieja cuestión acerca del sentido de la civilización. Su relato insiste en una pregunta cuya respuesta ofrecía poco margen de duda en el siglo XIX. Ha leído en un libro de Benedetto Croce que el bárbaro Droctulft, quien marchaba a destruir Ravena, quedó fascinado al contemplar la ciudad: "Sabe que en ella será un perro, o un niño, y que no empezará siquiera a entenderla, pero sabe también que ella vale más que sus dioses y que la fe jurada y que todas las ciénagas de Alemania". Droctulft murió defendiendo la ciudad que había ido a atacar. Borges vincula esta historia que lo fascina con otra que le ha contado su abuela inglesa: la de una cautiva (también inglesa) en la pampa, a quien vio beber la sangre que manaba del cuello de una oveja degollada, y que no quiso volver a la ciudad y a la civilización de las que había sido arrebatada.

Ambos episodios serían fácilmente explicables de acuerdo con la lógica evolucionista imperante en el último tramo del siglo pasado, así como a partir del fatalismo geográfico que había planteado Sarmiento en su *Facundo*: si el desierto engendraba la barbarie, y la naturaleza femenina se inclinaba (o al menos era débil) frente a ésta, todo redundaría en que el de las cautivas fuera, por regla general, un viaje sin retorno. Simétricamente la civilización, corporeizada en la ciudad, encandilaba al guerrero porque era un polo positivo hacia donde la humanidad *naturalmente* avanzaría.

Borges, sin embargo, desnaturaliza ambos hechos y escribe un final desafiante para su parábola:

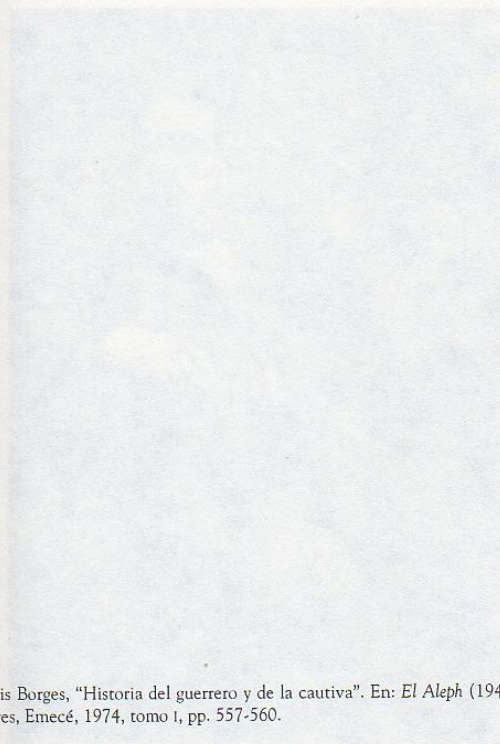
Mil trescientos años y el mar median entre el destino de la cautiva y el destino de Droctulft. Los dos, ahora, son igualmente irre recuperables. La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicos. Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubie-

⁴¹ N. Elias, ob. cit., pp. 15-16.

⁴² El *Diario*, 7.ii.1894.

ran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales.⁴³

La reflexión en torno al sentido de la *civilización* y sus relaciones con la *barbarie*, lejos está de haber sido cerrada o resuelta definitivamente. La historia reciente no ha hecho más que abrir nuevos abismos de sentido desde el Holocausto y, en la Argentina, la sistemática apropiación violenta del aparato del Estado por parte de su brazo armado, para terminar consumando una de las más grandes masacres con la *desaparición* de 30.000 ciudadanos. Muchas heridas siguen abiertas en la historia argentina, y no parece haberse desactivado por completo el pensamiento por pares polares, la pretensión de excluir, de destruir, de borrar de la memoria, de *desaparecer* a un otro siempre culpabilizado de todos los males.



⁴³ Jorge Luis Borges, "Historia del guerrero y de la cautiva". En: *El Aleph* (1949). Obras Completas. Buenos Aires, Emecé, 1974, tomo I, pp. 557-560.